Einleitung.

Erster Abschnitt.

Aeußere Geschichte.*

§ 1. Der Zustand des deutschen Theaters bis Gottsched.

Die ersten Anfänge einer nationalen Bühne zeigten sich in Deutschland kurz vor und zur Zeit der großen Kirchenreformation. Denn die geistlichen und die Fastnachtsspiele sowohl, wie die wenn auch geistlosen Nachahmungen der antiken Dramen, endlich die Schöpfungen eines Hans Sachs und Jacob Ayrer sind, obschon roh und vielfach geschmacklos, doch echt volksthümlich und deutsch. Diese vielversprechenden Anfänge hätten sich zu idealer Kunsthöhe erheben können, wenn das deutsche Volk in ruhiger Entwicklung auf den Bahnen

*) Außer Lessing's Werken (herausg. von Lachmann, auf's Neue durchgesehen und vermehrt von W. v. Maltzahn, 12 Bde., 1853—1857) sind für den ersten Abschnitt, abgesehen von nur einmal herangezogenen und an ihrem Orte citirten Schriften, besonders folgende Hilfsmittel benutzt worden:

1. J. Chr. Gottsched, Nöthiger Vorrath zur Geschichte der deutschen dramatischen Kunst, 2 Bde., 1757—1765.
2. J. F. Löwe, Geschichte des deutschen Theaters, Schriften IV. 1766. S. 1—76.
3. Joh. Frd. Schütze, Hamburgische Theatergeschichte, 1794. I. S. 248—259, 335—348, 362—363.
4. Frd. Ludw. Schröder, von F. L. W. Meyer, 2 Bde., neue wohlf. Ausgabe, 1823.
5. R. E. Prutz, Vorlesungen über die Geschichte des deutschen Theaters, 1847.
6. Ed. Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst, Bd. 2, 1848.
7. G. E. Lessing, sein Leben und seine Werke, I. Bd. von Danzel 1849, II. Bd. von Guhrauer 1853 und 1854.
8. G. E. Lessing, sein Leben und seine Werke von Ad. Stahr, VI. Ausg., 2 Bde., 1869.
9. H. Düntzer, Lessing als Dramatiker und Dramaturg, 1874.
10. J. W. Loebell, G. E. Lessing, herausg. von A. Koberstein, 1865, (3. Thl. d. Vorlesungen von Loebell).
11. G. G. Gervinus, Geschichte der deutschen Dichtung, III⁵, 1873.
12. H. Hettner, Geschichte der deutschen Literatur im XVIII. Jahrhundert, 2. Bd. 2. A., 1872.
13. A. Koberstein, Grundriß der Geschichte der deutschen Nationalliteratur, 5. A. 1872—74, Bd. III. und IV.

des geistigen und materiellen Fortschrittes hätte ungestört weiter wandeln können. Aber da kam das dreißigjährige Unglück des großen deutschen Bruderkrieges; ein Maienfrost fiel in die Blüthen, und sie sanken taub zur Erde. Eine Sindfluth von Elend und Unglück brach über Deutschland herein, und „als die Wellen sich endlich wieder zu verlaufen anfangen, ist die ganze Zeit, die ganze Welt eine andere geworden.“ Es war nicht mehr möglich, daß die deutsche Bühne sich selbstständig von innen heraus und conform dem deutschen Genius entwickeln konnte: sie mußte, um wenigstens das Leben zu fristen, in den harten Frohndienst des Auslandes treten. Der Adlerflug des deutschen Geistes war gehemmt, und anstatt sich zur freien Warte bewußter und nationaler Selbständigkeit zu erheben, mußte er, am Boden taumelnd, aufraffen, was ihm die Erinnerung, der Zufall oder die Gnade seiner Nachbarn mitleidig hinwarf. Man kehrte zurück zum geistlichen Drama; aber das hölzerne Joch des Pabstthums hatte sich in das eiserne des orthodoxen Lutherthums umgewandelt, und bald darauf wandte sich die Geistlichkeit ganz und gar vom Theater ab und verschrie es als Teufelswerk. Es folgte dann das Schuldrama, welches nur aus den praktischen Bedürfnissen der Lateinschulen erwuchs und diesen gerecht wurde; man wollte weiter nichts als die Schüler in bequemer Weise in der lateinischen Sprache üben. Solche Schöpfungen waren natürlich ohne jeden künstlerischen Gehalt und können nur als ein dienendes Mittelglied betrachtet werden, das zu einer neuen Gattung hinüberführt, zum gelehrten Drama. Aber wie weit war dies von wahrer Kunstschöne entfernt, wie tief standen seine Dichter! Es waren nicht etwa Männer, welche den belebenden und reinmenschlichen Inhalt der antiken in ihrer maßvollen Harmonie ewig jungen Kunstschöpfungen mit Verständniß in sich aufgenommen hatten, sondern es waren pedantische Kleinmeister, welche an der Form klebten und mit der Nachahmung derselben genug gethan zu haben glaubten. Opitz führte den Reigen derselben; er zuerst lehnte sich wieder an die classischen Muster an und wurde so der Vater der ganzen Richtung. Gryphius folgte, der daneben noch die Holländer nachahmte, und Lohenstein, dessen schwülstige Dramen nur ein bloßer Widerschein der manierirten Weise der neueren Italiener waren, macht mit anderen kleineren Geistern den Schluß. Und alle diese Schöpfungen konnten nur dadurch ihr kümmerliches Dasein fristen, daß sie sich die Gunst der Fürsten erschlichen und, um deren Gnade buhlend, die Kunst zur feilen Metze eines verderbten Geschmackes herabwürdigten. Das ist die Natur, besser gesagt, Unnatur des damaligen Dramas, sowohl der allegorischen Festspiele als auch der Opern, Wirthschaften, Schäferspiele und Ballete.

Allein alles dies war nur Eigenthum der bevorzugten Klassen der damaligen Gesellschaft. Aber was hatte die breite Masse des Volkes bis dahin? Sie schuf sich auch eine Gattung des Dramas, roh wie ihre Sitten, verzerrt wie ihr Geschmack, verwildert wie ihr Sinn: die sogenannten Haupt- und Staatsactionen und die Volks- oder Hanswurstkomödie, Formen des Dramas,

welche mit ihrer elementaren Naturkraft die schwindsüchtigen Schöpfungen jener Hof- und Gelehrtenkreise vernichtet und zerstört haben. Und zwar lehnte sich das Volk an die Poesie der höheren Stände an, es ward „lüstern nach dem Schwulst der Tragödien, nach dem Prunk großartiger Festspiele, nach der üppigen Pracht der Opern und Ballete und dem ganzen übrigen Spektakel, der damals die Höfe der Fürsten, die Städte der Bürger erfüllte.“ Seine Bildung jedoch stand zu tief, um sich selbständig ein Drama schaffen zu können, es schmuggelte sich nur gleichsam hinein in diese Stücke, und zwar als lustige Person, als Hanswurst. Man hat letzteren trefflich mit dem griechischen Chore verglichen, da sie beide das Volksbewußtsein darstellen. Die hochstrebenden Tragödien wurden so zu Haupt- und Staatsactionen verzerrt, die aber trotz alledem dem nationalen Boden entsprossen waren; in ihnen mußten alle Personen vom höchsten Range sein, Kaiser, Könige und Herzöge, mindestens berühmte Tyrannen oder große Verbrecher. Diesen nun gesellte sich stets jene lustige Person als eigentliches Lebensprincip des Stückes zu, des Volkes „Schattenriß, diese Quintessenz derbster volksthümlicher Natur.“ Freilich, als man auf diese schiefe Ebene gelangt war, gab es keinen Halt mehr. Die Schmarotzerpflanze, welche sich eingefunden hatte, erstickte das Leben des Baumes, an den sie sich zuerst nur schüchtern angerankt hatte, der Hanswurst wurde selbst zur Hauptfigur, und neben jenen Haupt- und Staatsactionen erstand die reine Hanswurstkomödie.[1] So tief war die deutsche Bühne gesunken! Die Stücke waren zu einem wilden Durcheinander geworden, „zu einer trüben und wirbelnden Fluth, aus welcher man nichts vernahm als die Triller der Sänger, das Stampfen und Knirschen der Helden und Tyrannenspieler, die pöbelhaften Witze des Hanswurst.“ Diesem Zustande der dramatischen Literatur entsprachen die damaligen Schauspielertruppen auf das Genaueste. Zwar waren Veltheim, der erste deutsche Uebersetzer Molière's, und Stranitzky in Wien noch edle Naturen, aber die Haßkarl und Reibehand, welche die elendesten Truppen hielten und zuletzt selbst mit hölzernen Puppen agirten, nahmen überhand und

1) Man wolle hier nicht vergessen, daß es sich für uns nur um die eigentliche Hanswurstkomödie handelt, ohne daß wir näher darauf einzugehen brauchten, wie die Gestalt des Hanswurst historisch geworden ist, noch was sie ursprünglich bedeutet. Zur näheren Orientirung sei nur u. a. auf Gervinus a. a. O. III[5] S. 139—147 verwiesen und daran erinnert, daß der Hanswurst in Erscheinung und Geltung, in bewußter und in unbewußter Nachbildung dasselbe dramatische Element ist, wie der verschmitzte Sklave in der altrömischen Komödie, ferner der Harlekin in der französischen Komödie (ital. Arlecchino in der comedia dell' arte; — vgl. über ihn H. v. Blomberg „In Sachen des Harlekin“, Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft von Lazarus und Steinthal, 5. Bd., 1868, S. 241—256, ohne daß wir jedoch mit dieser Anführung unsere Zustimmung zu den Resultaten dieser „Arabeske“ geben wollen), weiter die komische Person im altdeutschen Schauspiel bis auf Ayrer herab, endlich der Narr in der altenglischen Komödie und bei Shakespeare.

erreichten den Gipfel der Jämmerlichkeit. Unter solchen Umständen war es nöthig, daß die deutsche Bühne und Schauspielkunst auf das Gründlichste umgestaltet werde, gleichviel durch welches Mittel, denn jedes mußte doch zu etwas Besserem führen. Und seltsam waren auch die Reformatoren: eine Frau und ein Pedant, wie der berühmte Geschichtsschreiber des deutschen Theaters sagt,[1] die Neuberin[2] und Gottsched,[3] so lange sie Hand in Hand gingen. Es ist ein Leichtes,[4] von der Höhe unserer Kunsteinsicht mit verächtlichem und mitleidigem Lächeln auf diese zwei herabzusehen, aber aus der obigen Entwickelung wird es klar sein, daß ihre Verdienste keineswegs gering zu schätzen sind. Gottsched war die Seele der Reform, Frau Neuber die ausführende Hand. In dem ungeheuern Chaos, in welchem sich damals Alles befand, was mit der dramatischen Literatur und ihrer Darstellung zusammenhing, konnte nur die strengste Regelmäßigkeit helfen. Diese fand Gottsched in Lehre wie in Beispiel bei den Franzosen; das französische Theater galt damals als eine würdige Fortsetzung des antiken. Somit war es eine innere Nothwendigkeit, daß der Reformator der deutschen Bühne an das Theater der Franzosen anknüpfte; für Shakespeare gab es noch auf lange hin kein Verständniß. Europa schmachtete damals ja unter französischem Drucke, bildlich wie eigentlich gesprochen. Die Sonne Ludwig's XIV., nicht eine milde und zeugende Frühlingssonne, sondern ein sengendes Strahlenmeer, hatte Aller Augen geblendet: Frankreich herrschte politisch in Europa. Und auch geistig. Denn zu gleicher Zeit hatte seine Poesie den höchsten Gipfel der Vollendung, den sie jemals ersteigen sollte, erklommen, vornehmlich im Trauer- und Lustspiel, als seine Corneille und Racine, seine Molière lebten. Will man es einem Gottsched daher verübeln, daß er sich an diese hohen Muster, wie sie ihm im Gegensatze zu der ganzen Jämmerlichkeit im eigenen Vaterlande vorkommen mußten, anschloß? Es war ein kühner Gedanke, den der damals noch unbekannte Leipziger Magister faßte, das deutsche Theater zu reformiren; folgerichtig aber war es, dies im Anschluß an die Franzosen zu thun. Sein Vorgehen war dabei ebenso richtig als verständig. Zuerst schuf er Uebersetzungen von französischen Tragödien und Komödien, unterstützt von seiner talentvollen Frau, Victorie Adelgunde geb. Culmus, sowie

---

1) s. Devrient a. a. O. S. 3. 2) vgl. St. XVIII. A. 8 u. 10. 3) vgl. St. XIII. A. 6. 4) Man wird es Lessing aber in seiner Kampfesfreude schwerlich übel nehmen, daß er mit unerbittlicher Strenge und hier gut angebrachter Einseitigkeit gegen Gottsched loszog, namentlich in dem berühmten 17. Literaturbriefe. Ebenso verzeihlich ist das fast gleichzeitige Urtheil Herder's in seinem Aufsatze „Ueber das deutsche Theater“ (Lebensbild von s. Sohne E. G. v. Herder, I, 3, a, 1846, S. 29), der Gottsched eine Privatstimme nennt, „die den Ton für Deutschland angeben wollte, und dazu so geschaffen war, als Thersites zum Rathgeber Griechenlands.“ Erst die Neuzeit hat, namentlich seit Danzel's tüchtigem Buche „Gottsched und seine Zeit“, 1848, die Bedeutung Gottsched's, soweit sie wirklich existirt, historisch-kritisch festgestellt.

von einer Schaar dienstwilliger und ihm aufrichtig ergebener junger Männer.[1] Allmählich erst wagte er sich daran, Originale zu dichten, wenn auch nur in strenger Nachahmung von französischen oder französirenden Mustern. So entstand 1732 sein „Cato", von dem an er die Wiedergeburt des deutschen Theaters datirt; andere Stücke folgten von ihm und seinen Anhängern. Bald waren diese Dramen in die Schulen, in welchen man bei allen öffentlichen Feierlichkeiten ein Bühnenstück aufzuführen pflegte, eingedrungen. Gottsched's theoretische Schriften galten als Lehr- und Lesebücher, seine „Schaubühne" (6 Bände 1741—1745) stellte die Muster auf, seine Zeitschriften brachten ihn mit unzähligen Gelehrten und „schönen" Geistern in Verbindung, endlich wußte er den Adel zu gewinnen, dessen Sympathien für Paris er klug benutzte.[2] Frau Neuber aber wagte es mit ihrer Truppe, die Unnatur der Haupt- und Staatsactionen und die wilde Lust der Hanswurstkomödien erst einzuschränken (kann man es ihr verdenken, wenn es nur allmählich geschah, und sie oft in das alte Elend zurückfiel?), dann aber ihm energisch den Kehraus zu machen, ein Vorgehen, das sie mit Gottsched's Beirathe in der vielbesprochenen feierlichen Verbrennung des Harlekin auf ihrer Bühne in Leipzig (1737) symbolisch darstellte.[3] Eine Kritik, wie Gottsched für seine Person zu weit ging, wie er in eitler Selbstverblendung und verrannt in seine Theorien nicht zugeben wollte, wie weit sie thöricht waren, wie er sich endlich selbstmörderisch so das Grab seines Ruhmes grub, endlich worin die Neuberin fehlte, über alles dies eine Kritik zu geben, erfordert unsere Absicht nicht, es genügt, Gottsched's und der Neuberin Bedeutung für das deutsche Theater skizzirt und wenigstens das erwiesen zu haben, daß beide zuerst sich des jämmerlichen Zustandes des deutschen Theaters bewußt wurden und Hand angelegt haben, denselben zu bessern. Und daß es wirklich ein Anfang war, zeigt die weitere Entwicklung der deutschen Bühne in der folgenden Zeit.

§ 2. Weitere Entwicklung des deutschen Theaters. Nachahmung der Franzosen. Nothwendigkeit der Reform.

Die weitere Entwicklung des deutschen Theaters ist mit den Namen dreier Principale, Schönemann, Koch und Ackermann, verknüpft, bis sie zu dem Hamburger Unternehmen und Lessing hinleitet. Der Stern der Neuberin, durch deren Bemühungen unter dem theoretischen Beistande Gottsched's das regelmäßige Schauspiel und mit ihm die französische Manier mit aller ihrer Steifheit und Kälte zum Siege gekommen war, strahlte nicht lange im Zenithe der erreichten Erfolge, sondern sank fast noch rascher, als er emporgestiegen war. Was wir bei

1) Vgl. St. LIX. A. 7. 2) vgl. Cholevius, Geschichte der deutschen Poesie nach ihren antiken Elementen, 1854, Bd. I, S. 537. 3) Vgl. Einleitung § 17 a. A.

vielen bedeutenden Erscheinungen der Geschichte, der politischen wie der Culturgeschichte, beobachten können, daß sie nämlich, wenn sie ihre Zwecke, auf deren Erreichung all ihr Thun gerichtet und auf welche ihre Stärke gegründet ist, verwirklicht haben, in raschem Gange in das Nichts zurücksinken, dies sehen wir auch bei der Neuberin. Kleinliche Streitigkeiten, die sie mit ihrem gelehrten Rathgeber nach jener Vertreibung des Harlekin hatte, entfremdeten ihr den mächtigen Mann, und sie endete in Noth und Elend. Doch fehlten ihr tüchtige Nachfolger nicht. Mit dem Jahre 1740 tauchte die Schönemannsche Truppe auf, und zwar gleich bei ihrem Auftreten gebildet aus den hervorragendsten Talenten auf dem Gebiete der Mimik, Konrad Ackermann, Sophie Charlotte Schröder und vor allen Konrad Eckhof.[1] Schönemann unterschied sich von der Neuberin nur dadurch, daß er, gewitzigt durch die Mißerfolge der unglücklichen Frau, nicht mit der Starrheit jener auf den bloß regelmäßigen Stücken in französischer Manier bestand — eine Speise, welche, allein genossen, allerdings bald jeden gesunden Magen anekeln mußte —, sondern daß er auch die alte Volkskomödie hin und wieder mit zuließ. Sein Princip war das „Gehenlassen", aber im Ganzen brach sich doch unter ihm und durch ihn die Richtung auf Regelmäßigkeit immer mehr Bahn, freilich nicht, ohne daß unsere Bühne den Franzosen gänzlich verkauft wurde. Dichterisch fallen in jene Zeit die Uebersetzungen der hauptsächlichsten französischen Muster, daneben finden sich einzelne deutsche Originalstücke, welche ganz unter dem Banne französischen Einflusses standen, z. B. die Dichtungen Weiße's und Krüger's. Schon aber waren die Kräfte, dichterische wie mimische thätig, welche eine bessere Zeit herbeiführen sollten, unter jenen namentlich Joh. Elias Schlegel und der junge Lessing, unter diesen vor Allen Eckhof, die beiden letzteren ein Paar, das sich so glücklich ergänzte und später so fruchtbar zusammen wirken sollte. Eckhof war es, der in Gemeinschaft mit gleich strebsamen Genossen und Genossinnen neben der praktischen Schulung auch theoretisch mittels regelmäßiger Zusammenkünfte, in denen man die Grundsätze der mimischen Kunst erörterte, sich und die anderen durchzubilden bestrebt war. Wenn auch dieser erste Versuch keine lange Dauer hatte, so zeigte er doch, welche bildungsfähigen Elemente das deutsche Theater damals bereits besaß: er war das Morgenroth einer bessern Zukunft. Schönemann ging allerdings durch persönliche Mängel unter, denn am Ende des Jahres 1757 schloß er seine Bühne und verkam später im Elend. Aber Eckhof nahm sich der verlassenen Bühne an und vermochte Koch die Prinzipalschaft zu übernehmen. Dieser, welcher bereits unter der Neuberin gewirkt hatte, mit gelehrter Bildung

---

1) Nach Meyer, Schröder's Leben Thl. II (a. E.) Berichtigung zu Thl. I, Zeile 4 von ob. soll Ekhof geschrieben werden. Die Zeitgenossen aber, wie auch Devrient und Prutz, schrieben Eckhof, und wir haben diese Form daher hier wie im Commentare beibehalten.

ausgerüstet und selbst Schriftsteller war, unterhielt schon seit einiger Zeit in den sächsischen Landen eine Gesellschaft. Koch's Verdienst faßt Devrient [1] rühmend dahin zusammen: er habe der Bühne besonders eine sichere bürgerliche Stellung gegeben, sie durch Solidität in finanziellen Verhältnissen gefördert und dadurch eine gewisse Stabilität derselben angestrebt. Nicht weniger förderlich war es, daß damals die Theaterkritik sich selbständig zu entwickeln begann; denn seit dem Jahre 1755 finden wir eingehende Beurtheilungen in den sogenannten „Schildereien der Kochschen Bühne", also einen Vorläufer der Dramaturgie. So rangen Koch und seine Schauspieler, mehr oder minder bewußt, danach, der deutschen Schauspielkunst möglichst nationale Selbständigkeit zu geben. Der Hauptanstoß aber ging von Lessing und seiner „Miß Sara Sampson" aus; hier suchte er das allen vorschwebende Ziel durch gewissenhafte Beobachtung und Nachahmung der Natur, sowohl der einzelnen Persönlichkeit als der ganzen Nation, zu erreichen. Koch's Erbschaft übernahm Konrad Ackermann. Hamburg war, nachdem Leipzig die Führung aufgegeben hatte, schon seit einiger Zeit der Ort geworden, wo die Fortschritte im Bühnenwesen sich vollzogen hatten. Schon Frau Neuber, dann Schönemann waren oft in der reichen Handelsstadt an der Alster gewesen, Koch hatte sich daselbst mit den Resten der Schönemannschen Truppe verbunden, jetzt trat Ackermann dort selbständig auf, während er bisher abenteuernd von Moskau bis zur Südgränze der Schweiz seine Truppe geführt hatte. Er ist der erste, in welchem der „Naturalismus" wirklich künstlerische Gestaltung gewann. Ihm schloß sich bald darauf Eckhof an, der sich immer mehr zum Meister vollendete, ebenso der damals noch junge, aber bereits in der Vollkraft seines Genies glänzende große Mime Schröder, Ackermann's Stiefsohn, so verschieden auch seine und Eckhof's Naturen waren, und so oft sie auch in helllodernden Streit geriethen, den meist nur ein Machtwort Ackermann's schlichten konnte. In zweiter Linie finden wir in dieser Gesellschaft Namen, die uns später wieder begegnen werden, vor allen, um endlich einmal eine Schauspielerin zu nennen, Frau Hensel.

Doch selbst Ackermann, der erfahrene Prinzipal, mußte der Misère, die sich an das Prinzipalwesen im Allgemeinen anknüpfte, erliegen. Immer in Noth und Schulden, gestört durch das fortwährende Ab- und Zulaufen der Schauspieler, zweimal finanziell durch den Bau eines neuen Schauspielhauses (einmal in Königsberg und dann 1765 in Hamburg) ruinirt, befand er sich im Jahre 1766 trotz aller seiner Bemühungen, freilich nicht ohne eigene Schuld, in der Lage, welche der Franzose witzig ausdrückt: vis-à-vis de rien. Ackermann's Schicksale aber waren ein nothwendiges Resultat der damals bestehenden Factoren, und es mußte die Frage entstehen, ob hier nicht Abhilfe möglich sei, und zwar von Seiten der *Bühne* selbst aus.

---

1) a. a. O. S. 110.

Und noch von einer anderen Seite her regte sich das Bewußtsein der Nothwendigkeit einer Reform, von Seiten der Literatur.

Wie heilsam für Deutschlands dramatische Literatur, welche durch die Haupt- und Staatsactionen und den Harlekin beschmutzt war, die französische Regelmäßigkeit gewesen ist, haben wir berührt. Aber freilich, wie oft ein Prinzip, wenn es zu einseitig betont wird, ist es erst siegreich durchgedrungen, in ein schädliches Unterdrücken jeder anderen Richtung umschlägt und so den Geist auch in berechtigten und naturgemäßen Aeußerungen ertödtet, so auch hier. Die Literatur der Franzosen, namentlich die dramatische Poesie und hier wieder die Tragödie, war von dem großen Corneille durch Anlehnung an antike Muster und scheinbare Befolgung der Regeln der Alten zu einer classischen erhoben worden. Aber jener hatte meist nur die Form der Antike nachgeahmt, der Geist war bei dem Herübernehmen entfallen. Durch den Einfluß einer erkünstelten Hof- und Gesellschaftswelt nahm die dramatische Poesie der Franzosen auch alle Fehler mit hinüber, die dieser verdorbenen, unlauteren und unnatürlichen Welt anhafteten, „Mangel an Tiefe, Entfernung von Natur und Wahrheit, etwas Kaltes, Glattes, Gemessenes, Prunkhaftes, mit einem Worte gesagt, Theatralisches, mehr zur Schau als zum Genusse, mehr für das Auge als für die Seele Bestimmtes".[1] Diesem Zuge „Regel und System über Wahl und Freiheit zu stellen", verdankt die französische Literatur ihre weite Verbreitung in Europa, weit über die Schranken ihrer Nationalität hinaus, vornehmlich in Deutschland. Ihre dichterischen Erzeugnisse, da sie keiner nationalen Eigenart entstammten, sondern allgemein empfunden waren, konnten von allen angenommen werden, und wurden es auch. Freilich ist in demselben Zuge auch ihre Schwäche begründet, welche darin besteht, daß sie nicht aus der ewigen Quelle wahrer und unverfälschter Natur schöpfte und somit keine Werke schaffen konnte, welche stets zu aller Herzen sprechen, welche also bleibenden Kunstwerth haben.

Auf Anregung von oben begann dieser französische Classicismus auch sich theoretisch zu begründen, indem Hedelin[2] im Auftrage des großen Cardinals Richelieu, der für Wissenschaft und Kunst das regste Interesse zeigte, die Vorschriften und Urtheile der Alten, welche das Drama betrafen, in ein System von Regeln brachte.[3] Das ist die 1657 erschienene Pratique du Théâtre, fürderhin das Gesetzbuch für das französische Drama; in gleichem Sinne verfaßte Boileau seine Art poëtique.[4] Dabei aber wurde dreierlei übersehen: einmal daß man sehr Unwesentliches für das Wichtigste ansah, ferner daß man die oft nicht klar ausgesprochenen Regeln der Alten falsch auffaßte, endlich Regeln herübernahm, die allerdings für das antike Drama, weil

1) s. Arnd, Geschichte der französ. Nationalliteratur von der Renaissance bis zur Revolution 1856, Bd. I, S. 286 f. 2) s. St. XLIV. A. 5. 3) Vgl. Cholevius a. a. O. S. 539. 4) s. St. XLI. A. 8.

auf richtigen Voraussetzungen beruhend, von Wichtigkeit waren, aber für das moderne mit seinen veränderten Verhältnissen hinfällig sind. Dieses geschah besonders mit der Lehre von den sogenannten drei Einheiten. Um die Einheit der Handlung — die ja allerdings unabänderliches Gesetz für jede Dramatik ist — nicht zu verletzen, wußte man sich nicht anders zu helfen, als daß man langweilige Erzählungen im ersten Akte anbrachte, während die eigentliche Handlung dürftig war. Man wollte eben die Einfachheit der Handlung, die im Alterthume möglich war, weil alle weiteren Nebenumstände den Zuschauern aus dem Epos bekannt waren, um jeden Preis nachahmen. Fühlte man aber dennoch die Dürre einmal, so flocht man Intriguen in die Handlung ein und zerrte sie so auseinander. Ferner umfaßten die alten Tragödien entsprechend ihrer einfachen Handlung nur eine kurze Zeit, meist nicht länger, als die Sonne einmal umlief;[1] doch verlängerte man dies unbedenklich, wenn die Handlung es verlangte. Die Franzosen aber glaubten, daß jene Zeitbestimmung ein unverbrüchliches Gesetz sei, und selbst wenn es daher ganz unwahrscheinlich war, daß die Handlung in jener Zeit sich abwickeln konnte, fügte man sich jenem Gesetze und nahm jede Unwahrscheinlichkeit unbedenklich hin. Die Folge davon war, daß die Charaktere dann keinen Raum hatten, sich zu entwickeln, und oft war am Anfang der Tragödie fast alles schon geschehen, und „das Drama enthielt gleichsam nur das letzte Verhör und die Execution.“[2] Noch verkehrter behandelte man die Einheit des Ortes, welche Aristoteles gar nicht erwähnt hatte, weil sie eine nothwendige Consequenz der griechischen Bühneneinrichtung war, aber auch nur dieser, da der Chor fortwährend auf der Bühne (im weiteren Sinne genommen) anwesend blieb. Indem die Franzosen aber Alles, auch das Verschiedenste an einem Orte geschehen ließen, verletzten sie den Geist der Regel erst recht. „Man stiftete eine Verschwörung im Hause des Fürsten; an demselben Orte gab es ein zartes Rendez-vous; jetzt eine geräuschvolle Versammlung“,[3] endlich vollzog sich vielleicht eben dort die Katastrophe. So war die französische Tragödie nichts als eine mißlungene Nachahmung der antiken, welche sich selbst und ohne Noth die festesten Fesseln angelegt hatte, und selbst Frankreichs größte Geister mußten sie tragen, die Corneille und die Racine, letzterer geschmeidig sich fügend, ersterer erst widerwillig,[4] dann aber in ununterbrochenem Gange von ihnen bestrickt schaffend. Als er jedoch am Abende seines langen Lebens noch dazu übergehen wollte, die Summe des Erreichten auch theoretisch zu ziehen, und glaubte, die Werke seines Talentes, die er in der Anlehnung an die alten Muster geschaffen zu haben wähnte, durch die Kunstlehre der Alten theoretisch stützen zu können, da fand er — denn der große

1) s. Aristoteles, Dichtkunst Cap. V § 4. 2) S. Cholevius a. a. O. S. 541. 3) S. Cholevius ebd. 4) Vgl. Ebert, Entwicklungsgeschichte der französ. Tragödie 1856. S. 214 ff.

Corneille war einsichtig genug dazu! —, eben weil er bisher nur auf das Aeußere gesehen und den Geist der Antike vernachlässigt hatte, sich mit diesem Geiste im Widerspruche, wenigstens wie dieser in der „Dichtkunst" des Aristoteles, die gerade als Grundlage der falschen Theorien benutzt worden war, zwar dunkel, aber doch faßbar und geradezu kanonhaft einen Ausdruck gefunden hatte. Corneille konnte sich daher nicht anders helfen, wenn er nicht die Arbeit seines ganzen Lebens verdammen wollte, als daß er die Regeln der Alten nur in so weit annahm, als sie seinen Werken entsprachen, das Widerstrebende aber im Vollbewußtsein der Wucht seines Ansehens willkürlich umdeutete; und dies that er in seinen berühmten drei „Discours de la tragédie."

Als Gottsched nun seine Reinigung und Reform der deutschen Literatur und Bühne mit Hilfe des französischen Classicismus zu bewerkstelligen versuchte, nahm er, nicht fähig dazu, die Irrthümer seiner Vorbilder einzusehen, letztere mit allen ihren Vorzügen und Mängeln herüber, verpflanzte also auch die Unnatürlichkeit und steife Regelmäßigkeit der Franzosen auf deutschen Boden. In Frankreich selbst waren gegen die Unrichtigkeit der Corneille'schen Doctrinen nur einzelne Stimmen laut geworden, zuletzt hatte sich Diderot, dem Lessing so viel zu verdanken behauptete, erhoben, meist aber bewegten sich Dichter wie Kritiker in den eingeschlagenen Bahnen weiter.

Erst in Deutschland sollte in Erkenntniß des wahren Geistes der Antike und in Anlehnung an Shakespeare der Bann gebrochen werden, den die Franzosen über ihre eigene Literatur und somit über die gesammte europäische Welt geworfen hatten. Zuerst regte es sich, wohl anfangs unbewußt, in den Gegnern Gottsched's, kleineren wie größeren Geistern, keinesfalls aber war man sich der vollen Tragweite der Neuerungen bewußt, welchen man zustrebte. Es war aber nicht anders möglich den „Dictator des deutschen Geschmackes" von seiner eingebildeten Höhe steifer französischer Regelmäßigkeit und Unnatur herabzustoßen, als daß man der Natur wieder zu ihrem ewigen Rechte verhalf. Jene Bestrebungen, namentlich der Schweitzer Bodmer und Breitinger und aller, die ihnen folgten oder auch selbständig vorgingen, wie die Verfasser der sogenannten „Bremer Beiträge" und die Hallischen Dichter, ebenso derer, welche aus eigener Kraft über Gottsched hinausstrebten, wie Gellert, Weiße, Kronegk u. A., sind bekannt. Sie blieben aber nur vereinzelte Aeußerungen, bis endlich der Mann kam, welcher alle die zerstreuten Strahlen in dem Brennglase seines großen Geistes sammelte und sie unendlich vermehrend zur vollen Geltung brachte und ihnen zum Siege verhalf — Lessing. Der Ort aber, wo er das Gewollte, nach mannichfachen Versuchen vorher auch seinerseits, siegreich durchführen sollte, war kein anderer als Hamburg, die siegreiche That aber die Schöpfung der Dramaturgie. Und daß nur Hamburg der einzige Ort war, wo sich diese That vollziehen konnte, wird das Folgende lehren.

§ 3. Wie wollte die Hamburgische Unternehmung die Reform bewerkstelligen? Die maßgebenden Persönlichkeiten dabei. Einleitung des Unternehmens. Lessing wird als Dramaturg berufen.

So unglücklich Ackermann's Prinzipalschaft für ihn selbst endete, so war sie doch für die deutsche Bühne dadurch von bleibender Wichtigkeit, daß in diesem Vereine hervorragender Künstler das „Natürlichkeitsprinzip" zu anerkannter Geltung gelangt war. Nur mit solchen geschulten Kräften war es möglich, wenigstens einen Versuch der Besserung zu wagen. Dieser Anlauf war die sogenannte „Hamburger Entreprise", der Versuch ein deutsches Nationaltheater zu gründen.

Mehr als alle anderen Vorkommnisse hatte Ackermann's Ruin gezeigt, worin der Hauptmangel des deutschen Schauspielwesens bestand, nämlich in der Prinzipalschaft, d. h. der Leitung einer Truppe durch einen erfahrenen Schauspieler, welcher von Ort zu Ort zog und mit allen Kräften, die er nur anwerben konnte, möglichst viel Geld zu verdienen suchte. Daher mußte man, wenn man wirklich bessern wollte, mit der Beseitigung dieses Uebels beginnen.

Kleinliche Streitigkeiten in Ackermann's Truppe selbst ermöglichten den Beginn der Aenderung.

Somit laufen vor der Gründung des Hamburgischen Unternehmens zwei Strömungen zuerst nebeneinander her, eine theoretische und eine praktische, um einmal diese Ausdrücke zu gebrauchen. Als sich beide aber vereinigten, war es möglich, etwas Nachhaltiges zu leisten. Die theoretische Richtung vertritt Joh. Friedrich Löwen. Durch J. E. Schlegel[1] angeregt, welcher es zuerst klar und bündig aussprach, daß das Theater „ständig" sein, und daß man den Schauspielern die Sorge „auf Verlust und Gewinn zu arbeiten" abnehmen müsse, faßte Löwen den Plan, dies erste aller Postulate in Hamburg zu verwirklichen. Dieses sprach er in der Vorrede zu seinen theatralischen Schriften (Bd. IV, 1766) aus, indem er daran mahnte, daß ein gutes Theater nicht bloß dem Verstande „ein entzückendes Vergnügen" bereite, sondern auch „der Sittenlehre die herrlichsten Dienste" leiste, insofern dadurch der Geschmack verfeinert und Abscheu gegen alles Unsittliche erzeugt werde. Mochte auch Löwen's Bestreben von Eitelkeit und Selbstsucht nicht frei sein, da er hoffte, eine ansehnliche und einträgliche Stellung bei dem neuen Unternehmen zu erlangen, so bleibt objectiv doch bestehen, daß er auf dem richtigen Wege war.

Als daher Ackermann dem Ruine entgegeneilte, hielt Löwen den Zeitpunkt für gekommen, um einzugreifen. Er drang mit allen ihm zu Gebote stehenden Mitteln darauf, aus der Hamburgischen Bühne eine Theatralpachtung zu machen, die Prinzipalschaft aufzuheben und ein Nationaltheater zu gründen. Allerdings sein Vorgehen gegen Ackermann, zu welchem er in einen persönlichen Gegensatz

1) s. Ankündigung Anm. 4 und 5.

getreten war, kann zuerst keineswegs ein lobenswerthes genannt werden. Er suchte nämlich Ackermann unmöglich zu machen und zog zu diesem Zwecke gegen den Prinzipal selbst los, griff dessen Theaterleitung an, vor Allem die Auswahl der Stücke; seine Dichter und Uebersetzer nannte er „Hans Sachsens Schusterjungen.“ Darauf ließ er anonym eine Broschüre erscheinen: „Sendschreiben an einen Freund über die Ackermannsche Gesellschaft“, Hamburg 1766, 12°. Ackermann selbst schwieg dazu, obwohl er den Verfasser sehr wohl kannte; aber unter den Schauspielern erhob sich ein Sturm der Entrüstung über dieses Pamphlet, so daß Löwen es für gerathen fand, die Schärfe desselben etwas abzustumpfen, indem er eine Art Selbstwiderlegung schrieb, in welcher er zwar Manches in der Form milderte, aber im Ganzen doch seine Grundsätze festhielt. Es ist das bekannte „Sendschreiben an einen Marionettenspieler als Abfertigung des Schreibens an einen Freund über die Ackermannsche Schaubühne, im Namen des Ackermannschen Lichtputzers,“ Bremen 1766, 12°. Dieses Schriftchen war nicht ohne Witz und warf scharfe Schlaglichter auf die Unvollkommenheit des Bestehenden. Die Mine war somit gelegt; sie mußte springen, wenn von anderer Seite ein Funken in den Zunder fiel. Dies geschah durch eine Schauspielerin, und deshalb sprachen wir oben auch von einer praktischen Seite. Frau Hensel, seit 1765 Mitglied der Ackermannschen Gesellschaft, eine eitle und rollensüchtige Dame (das Nähere über sie findet sich § 8), fühlte sich nicht genug anerkannt und oft sogar zurückgesetzt, namentlich der später so berühmt gewordenen Sophie Schulz gegenüber. Sie beschloß daher, Ackermann zu stürzen. In ihren Netzen lag damals Seyler, ein Hamburgischer Kaufmann. Diesen bewog sie, sich mit andern gleichgesinnten Freunden und mit Löwen als Theoretiker zu verbinden und im Sinne des letzteren ein ständiges Theater einzurichten. Es gelang ihnen nach kurzer Mühe noch zwei andere Hamburgische Kaufleute, Bubbers und Tillemann, zu gewinnen, und es kam ein Consortium von im Ganzen zwölf Hamburger Kaufleuten zusammen, an ihrer Spitze die drei obenerwähnten, welche beschlossen, von Ackermann dessen neues Theater zu pachten. Dieser schlug freudig in die dargebotene Hand ein und vermiethete am 24. October 1766 das von ihm gebaute Schauspielhaus mit Decorationen und allem Zubehör von Fastnacht 1767—1777 für 1000 Speciesdukaten (= 10,000 ℳ) jährlich; die gesammte Garderobe wurde für 20,000 Mark Hamb. (= c. 24,000 ℳ) ebenfalls überlassen. Somit war das neue Unternehmen wenigstens äußerlich gegründet.

Betrachten wir aber jetzt, ehe wir die Einleitung des Unternehmens erzählen, die maßgebenden Personen noch etwas genauer. Löwen war bis dahin allein der denkende Kopf gewesen. Joh. Friedrich Löwen [1] war im Jahre 1729

1) Vgl. u. a. über ihn den Artikel bei Jördens' Lexikon deutscher Dichter und Prosaisten III. Bd. 1808, S. 416—430.

geboren, also mit Lessing gleichaltrig, hatte in Göttingen die Rechte zu studiren begonnen, mußte aber bald, da ihm die Subsistenzmittel ausgingen, die Universität verlassen, der er sich ganz hatte widmen wollen. Mit einer Empfehlung Hagedorn's versehen, wollte er im Jahre 1751 in London sein Glück versuchen. Aber auf der Durchreise durch Hamburg wurde er von dem Legationsrathe Zink veranlaßt, dort zu bleiben und durch schriftstellerische und dichterische Thätigkeit in Hamburg sich eine Existenz zu gründen. Es gelang ihm bekannt zu werden. Da er nun von jeher eine Neigung zum Theater gehabt hatte, schloß er sich bald an Schönemann an, der damals in Hamburg spielte. Als durch des Prinzipals Liederlichkeit dessen Angelegenheiten immer mehr in Verwirrung geriethen, ging er der bedrängten Gattin Schönemann's zugleich mit dem ebenfalls hilfreichen Eckhof zur Hand. Eine Folge dieses vertrauten Umganges mit der Familie Schönemann's war seine Verlobung mit der Tochter des Hauses, einem lieblichen Mädchen; sie wird uns in der Dramaturgie als gefeierte Schauspielerin begegnen. Ferner war durch diesen Verkehr mit den Schauspielern zweifelsohne auch Löwen's erstes kunstkritisches Buch veranlaßt: „Kurzgefaßte Grundzüge von der Beredtsamkeit des Leibes", Hamburg 1755, 8⁰. Im Jahre 1757 erhielt er in Schwerin eine Sekretairstelle, zog dorthin und vermählte sich bald darauf mit seiner Braut. Sein Interesse aber für das Theater erlosch auch in dieser Stellung nicht, und er arbeitete stets mit Lust und Liebe für dasselbe. Zwar in Schwerin bis 1767 ansässig, hielt er sich doch einen großen Theil des Jahres in Hamburg auf,[1] und da er seit der Zeit durch theatralische Werke, satirische und komische Gedichte, sowie durch Romanzendichtungen (im Allgemeinen war er allerdings ein mehr als mittelmäßiger Dichter!), namentlich aber durch seine „Geschichte des Theaters", worin er die oben erwähnten Ansichten, weshalb und wie man die deutsche Bühne reformiren müsse, mit eindringlichen Worten aussprach, einen geachteten Namen als Schriftsteller erlangt hatte, fiel seine Entscheidung als Theoretiker sehr in's Gewicht. Daher war es nur folgerichtig, daß man ihn, als das Unternehmen wirklich Gestalt bekommen sollte, heranzog. Freilich war es etwas anderes, ob man damit klug verfuhr, daß man ihn mit einem ziemlich beträchtlichen Gehalt zum artistischen Director ernannte. Allerdings, er schien dazu der rechte Mann zu sein, und er war es ja gewesen, „der zu dem Spiele die Karten gemischt, Stimmen gesammelt und die Revolution bewirkt hatte."[2] Er begann auch sofort im Interesse des Unternehmens thätig zu sein, indem er eine „Vorläufige Nachricht von der auf Ostern vorzunehmenden Veränderung des Hamburger Theaters"[3] im Spätjahr 1766 erscheinen ließ, und bald darauf siedelte er

1) s. Schütze a. a. O. S. 327. 2) s. Schütze a. a. O. S. 335. 3) abgedruckt in Schröder's Leben von Meyer II. Thl., 2. Abth., S. 32—36 mit einem Vorworte von Meier S. 31 und einem Nachworte S. 36—37.

nach Hamburg über. Diese Ankündigung war ein Fehlgriff, denn die Erwartungen des Publikums wurden durch sie zu hoch gespannt. Es sollte ein Nationaltheater, so sprach sich Löwen hier aus, errichtet, die besten Schauspieler sollten aus ganz Deutschland berufen, und auf ihre Gesinnung und Führung als brave, ordentliche und christliche Leute sollte Acht gegeben werden, dafür wollte man ihnen aber auch eine Versorgung für das Alter zusichern; endlich sollten Vorlesungen über körperliche Beredtsamkeit gehalten werden. Besonders war auf die tüchtige Kraft des Directors aufmerksam gemacht. Aber als dieser bekannt wurde, und es Niemand anders war als Löwen, der Verfasser der „Nachricht" selbst, so ärgerte man sich über dieses Selbstlob, und es regnete einen Hagel der unfläthigsten Pasquille. Und bald zeigte sich auch im Verlaufe des Unternehmens, daß Löwen allerdings seiner Aufgabe nicht gewachsen war. Er sollte vornehmlich für die Auswahl der Stücke, das Repertoir, sorgen und die Rollenvertheilung vornehmen, ein an und für sich schon mißliches Geschäft, das aber für ihn, der kein zünftiger Schauspieler war, die größten Unannehmlichkeiten in Gefolge haben mußte. Meyer[1] urtheilt daher wohl über Löwen nicht zu scharf, wenn er sagt: „Löwen stand weder über seiner Zeit noch unter ihr. Er hat wenig und nichts Bleibendes für die Bühne geschrieben, über sie, was einen denkenden und gebildeten Beobachter verräth. Einsicht und guter Wille lassen sich ihm nicht absprechen, Kraft und Ansehn wurden ihm versagt." Neben Löwen standen im Vordergrunde des Unternehmens Seyler, Tillemann und Bubbers. Die beiden ersten waren angesehene und früher sehr reiche Kaufleute; „aus einem Schiffbruche von vier Millionen hatten sie die Silberraffinerie von Hohendamm und jeder etwa 30,000 Mark Hamb. (= c. 36,000 M.) gerettet."[2] Abel Seyler stand zu Frau Hensel in einem Verhältnisse, an dem selbst die damalige doch wahrlich nicht rigorose Zeit, namentlich in Bezug auf das Privatleben einer Schauspielerin, Anstoß nahm. Und mit ihm wurde Tillemann von der koketten Frau beherrscht, nicht minder Bubbers, der ihr so ergeben war, daß er alles Geld, das ihm geblieben war, dem Unternehmen opferte. Adolf Siegmund Bubbers, der einer Hamburgischen Bürgerfamilie entstammte, war früher dem Handelsstande bestimmt gewesen, dann aber aus Neigung zum Theater gegangen und bereits 1741 bei Schönemann in Leipzig zum ersten Male aufgetreten und hatte namentlich jugendliche Liebhaber und später Chevaliers[3] in dem feineren französischen Lustspiele sehr gut gespielt. Aber schon im Jahre 1746 hatte er die Bühne verlassen, war nach Hamburg zurückgekehrt und hatte eine Tapetenfabrik errichtet. Doch blieb er dem Theater mit warmem Interesse zugethan und hatte 1765 die Rückkehr der Hensel aus Wien vermittelt. Im Verein also mit ihr gab er mit Seyler, Tillemann und anderen den Anstoß zur Verwirklichung des Unternehmens.

---

1) Leben Schröder's I. S. 180 f. 2) Ebd. I. S. 154. 3) Vgl. St. XX. A. 18.

In Verbindung mit Löwen ordnete jetzt der leitende Ausschuß das Aeußerliche des Unternehmens. Bubbers machte Reisen durch ganz Norddeutschland und lud auch schriftlich Schauspieler ein, nach Hamburg zu kommen. So brachte man bald eine ansehnliche Truppe zusammen, über welche später (§ 8) berichtet werden soll. Rosenberg, ein Maler, wurde aus Berlin berufen, um für das Theater neue Decorationen zu malen. Das Haus selbst war neu; Ackermann hatte es, wie schon erwähnt, neu erbaut, und erst am 31. Juli 1765 war es mit einem Vorspiele von Löwen: „Die Komödie im Tempel der Tugend" eröffnet worden. Schütze beschreibt das Gebäude in seiner „Hamburgischen Theatergeschichte"[1] sehr genau. Es war von dem Hamburger Baumeister David Fischer erbaut und stand an der Ostseite des Gänsemarktes. Das eigentliche Theatergebäude war 16,8 m breit und 31,5 m lang;[2] dazu kam ein Neben- oder Angebäude von 6 m Länge und 13,7 m Breite; die Bühne selbst war 15,7 m lang. Damit stimmt, daß Lessing im XII. Stücke der Dramaturgie (S. 70), anläßlich der Vorstellung von Voltaire's Semiramis, ausdrücklich sagt, daß die Bühne geräumig genug gewesen sei, eine große Menge Personen ohne Verwirrung zu fassen. Vor der Bühne lag der Orchesterraum, auf dessen bauliche Construction nicht mindere Sorgfalt als auf Anwerbung tüchtiger Musiker verwendet worden war.[3] Weiter zurück lag das schräg verlaufende Parterre, über welchem sich zwei Reihen Bogen und eine Gallerie befand. An den ersteren tadelte man jedoch die Tiefe, weil die hintersten Personen fast nichts sehen konnten. Der gewölbte Plafond war mit einem Sinnbilde verziert. Der Hauptvorhang endlich zeigte das sitzende Bild der Freiheit, welche der Tragödie und Komödie ihren Schutz verheißt, der Zwischenvorhang aber das Hamburger Wappen. Die Oeffnung der Scene ferner war 10,5 m breit und 7 m hoch; vor derselben befanden sich rechts sowohl wie links zwei korinthische Säulen mit vergoldeten Gesimsen und Capitälen, ihr Grund war marmorirt; zwischen ihnen waren Nischen angebracht, in denen auf Piedestalen vergoldete Vasen standen. Also im Ganzen genommen eine äußere Ausstattung, welche allen billigen Wünschen entsprechen mußte. Lessing betont dies selbst,[4] indem er daraus die Schlußfolgerung zieht, daß die Künste, welche zur äußeren Ausstattung eines Schauspiels nöthig seien, in Deutschland in eben der Vollkommenheit wären, wie in anderen Ländern, wenn man nur ebenso viel Aufwand machen wollte. Die Decorationen waren, wie gesagt, von Rosenberg aus Berlin gemalt; bei der Aufführung der Semiramis, bei welcher große Anforderungen an die äußere Pracht gestellt wurden, gedenkt Lessing ihrer und nennt sie neu und vom besten Geschmacke;[5] dasselbe bestätigt Schütze.[6]

1) S. 322 ff. 2) Schütze's Angaben sind in Hamburger Fuß gemacht; wir haben sie in Meter umgerechnet. 3) Vgl. S. 167. 4) Vgl. S. 16—17 5) s. S. 70—71. 6) a. a. O. S. 342.

Das Hauptverdienst aber, das sich die Unternehmer erwarben, bestand darin, daß sie Lessing beriefen. Man trug ihm zuerst die Stelle als Theaterdichter an, die er aber ablehnte, weil er es für unwürdig hielt, auf Bestellung Theaterstücke zu schreiben. So kam denn, namentlich auf Löwen's Betreiben, der sich gern und willig dem größeren Geiste beugte und durch diese Selbstverläugnung sich den Anspruch auf den Dank der deutschen Nation erworben hat, die Berufung des Meisters als Rechtsconsulent und Dramaturg mit dem für damalige Zeiten beträchtlichen Gehalt von 800 schweren Thalern (= 3200 ℳ) zu Stande. Die folgenreichste That des ganzen Unternehmens, denn sie schenkte uns die Dramaturgie! Löwen's Verhalten gegen Lessing zeigt somit, daß er bei aller Eitelkeit im Kleinlichen und Einzelnen doch mit wahrer Begeisterung für das Unternehmen erfüllt war. Dieses Wort noch zur Ehrenrettung eines viel, wenn nicht vielleicht zu viel Geschmähten!

§ 4. Lessing's damalige Verhältnisse. Seine Uebersiedelung nach Hamburg.

Lessing, welcher seit dem November 1760 Secretair des Generals v. Tauentzien in Breslau gewesen war, legte im Anfange des Jahres 1765 diese Stellung nieder, nachdem er sich schon längere Zeit mit diesem Gedanken getragen hatte. Letzteres erhellt aus einem Briefe an seinen Vater vom 13. Juni 1764 [1]: „Ich habe . . . mich mehr als einmal geäußert, daß mein jetziges Engagement von keiner Dauer sein könne, daß ich meinen alten Plan zu leben nicht aufgegeben habe, und daß ich mehr als jemals entschlossen bin, von aller Bedienung, die nicht nach meinem Sinne ist, zu abstrahiren. . . . Wer gesund ist und arbeiten will, hat in der Welt Nichts zu fürchten.“ Und unter dem 7. März 1765 [2] zeigt er dann seinem Vater an, daß er am 15. oder 16. künftigen Monats Breslau zu verlassen gedenke, um nach Berlin zu gehen; zwar nicht, um dort lange zu bleiben, sondern doch einen „locum unde“ nennen zu können. Vielleicht aber wolle er unterwegs, theils zu Frankfurt a/O., theils auf dem Lande bei einzelnen adeligen Freunden einige Tage verweilen. Von Berlin werde er nach Dresden gehen und von dort aus auch seine Eltern in Camenz besuchen. Diesen Plan änderte er insofern, als er direct von Breslau nach Camenz fuhr, um dann mit Nicolai, der sich gerade zur Ostermesse in Leipzig befand, dort zusammenzutreffen; mit diesem zugleich reiste er dann im Mai 1765 nach Berlin. Sein Absicht war, dort nur so lange zu verweilen, bis er einige Werke (darunter den „Laokoon“!) vollendet hätte, [3]

1) s. L.-M. Bd. XII. S. 193. 2) Vgl. L.-M. Bd. XII. S. 201 f. 3) Vgl. das Postscriptum des Briefes an seinen Vater vom 4. Juli 1765, L.-M. XII. S. 203 f.

dann aber, wozu ihn seine antiquarischen Studien angeregt hatten, über Wien (wo er die Bibliothek erst für seine Zwecke durchsuchen wollte) nach Italien, vielleicht sogar nach Griechenland zu gehen, um an den classischen Stätten, unter dem glücklichen Himmel des Südens seine kunstkritischen Studien fortzusetzen. Doch blieb dieser Plan für jetzt unausgeführt, ebenso vier Jahre später, wo er von Neuem, und wieder ohne zur Ausführung zu gelangen, auftauchte.[1] Der Hauptchinderungsgrund war der, daß er mit dem beabsichtigten Abschlusse seiner Werke nicht zu Stande kommen konnte. Dieses sein damaliges Leben schildert des Dichters Bruder Karl, den er damals nach Berlin hatte kommen lassen, mit Lebhaftigkeit und Frische.[2] Der Meister verlor sich in immer weitere Studien, und nur mit Mühe konnte der Buchdruckerjunge, der tagtäglich mehrere Male zu ihm kommen mußte, das nöthige Manuscript erhalten. Und doch kam bei dieser Arbeit etwas heraus, denn Lessing vollendete damals mehrere seiner vollgehaltigsten Werke. Zunächst führte er die „Literaturbriefe“ zum Abschlusse mit einer Kritik über Meinhard's „Versuch über den Charakter und die Werke der besten italienischen Dichter“; diese Arbeit trägt das Datum des 27. Juni und 4. Juli 1765. Dann erschien sein „Laokoon“ mit der Jahreszahl 1766.[3] Lessing stand damals in intimem Verkehre mit einem jungen Edelmanne, Leopold v. Brenkenhof, Sohn des geheimen Finanzrathes v. Brenkenhof; der junge Mann hatte sich ihm angeschlossen. Mit ihm machte er im Sommer 1766 eine Reise zur Erholung in das damals sehr renommirte Bad Pyrmont; auf dem Rückwege hielt er sich sowohl in Göttingen, um seinen Freund und Gönner, den berühmten Orientalisten Joh. Dav. Michaelis und seinen alten Lehrer, den Mathematiker Kästner, zu besuchen, als auch in Halberstadt auf, wo er einige frohe Tage bei seinem treuen Gleim verlebte. Unterdessen hatte sich sein Schicksal in Berlin entschieden. Kurz vor jener Reise hatte Lessing nämlich eine Professur in Königsberg ausgeschlagen (wegen der Verpflichtung, alle Jahre eine Lobrede auf den König zu halten, und dies schien ihm, weil es befohlen wurde, unwürdig), aber jetzt war die Stelle des Bibliothekars an der Königl. Bibliothek in Berlin frei. Das war ein Amt, welches ihm zugesagt hätte, und sowohl seine sonstigen Freunde als der bei dem Könige viel vermögende Oberstlieutenant Guichard (bekannter unter dem Namen Quintus Icilius) thaten alles Mögliche, um Friedrich II. zu bewegen, an Lessing die Stelle zu übertragen. Vergeblich! Der große König hegte seit dem unangenehmen Vorfall zwischen Lessing und Voltaire im

1) Vgl. § 5 S. XXIV. 2) Vgl. Lessing's Leben von Karl Lessing S. 253 nach Danzel-Guhrauer Bd. II, S. 4—6. 3) Es sei hier gestattet auf die commentirten Ausgaben dieses grundlegenden Werkes der modernen Aesthetik aufmerksam zu machen. Für die Zwecke der Schule und den weiteren Kreis der Gebildeten dienen die Ausgaben von Cosack (I. A. 1868; II. A. 1875) und Buschmann (1874), für speciellere Zwecke der Wissenschaft die von Blümner (1876.)

Jahre 1751,[1] durch welchen ersterer sich den Vorwurf, wenn nicht der Indiscretion, so doch des Leichtsinns zugezogen hatte, eine entschiedene Abneigung gegen den ihm sonst so congenialen Kämpfer für wahre Wissenschaft und Freiheit. Und so entschloß sich der König denn, nachdem der große Kunsthistoriker Winkelmann abgelehnt hatte, die Stelle lieber einem ganz unbedeutenden Franzosen, Namens Pernety (den er mit dem berühmten Kanonikus gleichen Namens verwechselt hatte), zu übertragen, als einem Lessing. Dadurch war letzterer in allen seinen Hoffnungen getäuscht und auf's Tiefste gekränkt, ja ein bleibender Widerwille gegen Friedrich und Preußen überhaupt bemächtigte sich seiner von dieser Zeit an. Als sich daher Löwen am 4. Nov. 1766 an Nicolai wandte und diesen, indem er zugleich die oben erwähnte „Vorläufige Nachricht" einschickte, bat, bei Lessing anzufragen, ob er die ihm zugedachte Stelle annehmen wolle, da fand der Berliner Freund bei dem tiefgekränkten Manne das willigste Gehör. Wie Lessing seine Zusage auffaßte, erklärt er selbst am Ende der Dramaturgie (St. CI — CIV). Er habe gerade müßig am Markte gestanden, als man ihn von Hamburg aus gerufen, und da ihn Niemand anders habe haben wollen, sei er hingegangen.

Lessing begab sich deshalb am Ende des Jahres 1766 selbst nach Hamburg, und nachdem er die Verhältnisse dort ihm zusagend gefunden hatte,[2] nahm er an.

Niemand, der Lessing und seinen bisherigen Entwicklungsgang und sein Streben auch nur oberflächlich kennt, wird sich hierüber wundern. Berührte er sich doch in seinen Plänen und Gedanken hinsichtlich der Reform des deutschen Theaters vielfach mit Löwen, und hoffte er doch ebenso enthusiastisch als dieser, daß mit dem Hamburger Unternehmen eine neue Kunstepoche für Deutschland anbrechen werde.

Als ihm daher zu dieser Zeit die Aussicht eröffnet wurde, in Cassel als Professor der Archäologie und Inspector der Kunstsammlungen eine Anstellung zu finden, schlug er aus Liebe zu jenen Reformplänen dieses Anerbieten aus, das ihm doch eine gesicherte und sorgenfreie Existenz für alle Folgezeit versprach.[3] Ehe er aber Berlin verließ, sammelte er noch seine Lustspiele, und damals erschien zum ersten Male sein Meisterwerk, unser erstes und einziges classisches Lustspiel, Minna von Barnhelm. In der ersten Woche des April 1767 reiste er dann nach Hamburg ab, und zwar so schnell, daß er nicht einmal von seinem Bru-

1) Vgl. Lessing's Leben von Ad. Stahr Bd. I. S. 99—105. Es handelte sich um ein noch nicht ausgegebenes Exemplar von Voltaire's „Siècle de Louis XIV.", welches Lessing durch Voltaire's Secretair Richier anvertraut worden war, das er aber, nachdem er davon Mittheilung gemacht hatte, bei seiner Abreise von Berlin zurückzugeben vergessen hatte. 2) Vgl. seinen Brief an s. Bruder Karl vom 22. Dec. 1766 und nach seiner Rückkehr nach Berlin von dort aus an Gleim vom 1. Febr. 1767 (L.-M. Bd. XII. S. 209—212). 3) Vgl. seinen Brief an Gleim a. a. O. S. 212.

der Karl Abschied nahm; er entschuldigte sich deswegen in seinem ersten Briefe von Hamburg aus [1] mit den für ihn so charakteristischen Worten: „Alles, was Brüder einander bei ihrem Abschied zu sagen haben, versteht sich unter uns beiden von selbst.“

§ 5. Lessing's Leben in Hamburg.

Was Lessing's Stellung am Theater angeht, so ist schon erwähnt worden, daß er es ablehnte, Theaterdichter zu werden, um nicht ein „Goldoni“ für das deutsche Theater zu sein,[2] d. h. auf Befehl zu dichten. Wohl aber war er bereit, eine Theaterkritik zu liefern „in einem Umfange und nach einer Methode, wovon die Geschichte des neuern Theaters und der Kritik bis dahin kein Muster aufzuweisen hatte.“ [3] Diesen Plan hat seine Dramaturgie erfüllt. Wie weit Lessing als Consulent thätig war, läßt sich aus den Nachrichten, welche über das Hamburger Unternehmen erhalten sind, nicht mehr feststellen; er hatte jedenfalls über das Engagement der Schauspieler zu correspondiren und dergleichen äußerliche Geschäfte zu besorgen.[4] Wohl aber muß behauptet werden, daß seine Stellung von vornherein eine schiefe war. Wir berufen uns hier auf die Autorität des feinsinnigen Verfassers der „Geschichte der deutschen Schauspielkunst,“ welcher, selbst ein ausgezeichneter Mime, sicherlich hier ein maßgebendes Urtheil fällen kann. Devrient sagt nämlich:[5] „Lessing hatte eine falsche Stellung zu den Künstlern, seine Kritik erschien nicht unabhängig, da er als Consulent gewissermaßen ein Mitglied der Verwaltung war, auf deren Kosten obenein die Herausgabe der Dramaturgie geschah. So trug die Kritik das Gepräge der Amtlichkeit, und ihre Veröffentlichung hatte etwas Gehässiges. Die Unternehmer mußten dadurch in unausgesetzte Collision mit der Empfindlichkeit der Schauspieler kommen, denn für die Kritik, die sie bezahlten, hatten sie auch einzustehen.“ Und diese Collision zeigte sich bald mit allen ihren übelen Folgen. Denn hatte sich schon ein hervorragendes Mitglied der Bühne, Frau Mecour, jede Kritik von Seiten Lessing's von vornherein verbeten — und sich damit selbst um den schönsten Nachruhm gebracht! —, so brach an anderer Stelle der verhaltene Unwille in helle Flammen aus, als Lessing es wagte, die Rollensucht von Frau Hensel (im zwanzigsten Stücke der Dramaturgie) zu tadeln.[6] Da die beleidigte Dame, wie wir wissen, Seyler, die finanzielle Stütze der Unternehmung, völlig beherrschte, so mußte man einen bedauerlichen Zwiespalt erwarten, wenn keine Versöhnung zu Stande kam. Dies geschah, indem der bescheidene Lessing, dem es stets nur um die Sache zu thun war, und der meist nur

1) unterm 21. April 1767, L.-M. Bd. XII, S. 212—213. 2) s. St. CI—CIV. 3) Danzel-Guhrauer a. a. O. II. 1. S. 118. 4) Vgl. Stahr a. a. O. I. S. 286. 5) a. a. O. Bd. II. S. 175. 6) s. S. 125.

gesprochen, wo er loben konnte, sonst aber lieber stillgeschwiegen hatte, willig nachgab, und nachdem er im XXV. Stücke [1] noch das verständige Verhalten der Frau Löwen gelobt und auf die verwerfliche Eitelkeit der Schauspieler (er meinte natürlich Frau Hensel damit) hingedeutet hatte, die sich nie tadeln, sondern immer nur loben lassen wollen und nie genug gelobt werden können,[2] verstummt er, und drei Viertheile der Dramaturgie blieben ohne die tiefsinnigen Bemerkungen über Schauspieler und Schauspielkunst, mit denen die ersten Stücke geziert sind. Ein unersetzlicher Verlust für die Schauspieler einerseits, welche in Hamburg selbst wirkten, andererseits für die mimische Kunst im Allgemeinen, da ein Lessing mehr wie einer jemals sie studirt hatte! Ebenso kleinlich waren die Anklagen der Schauspieler,[3] daß Lessing nie der ganzen Aufführung der Stücke beiwohne, sondern nur gelegentlich erscheine und, wenn er da sei, mit Bekannten plaudere oder seinen Gedanken nachhänge, dann aber aus dem kurzen Zuschauen sein Urtheil bilde. Nun tragen ja sicherlich Lessing's Bemerkungen über die Schauspieler den Stempel einzelner und nur so hingeworfener Urtheile. Aber Devrient sagt mit Recht,[4] daß die Ankläger hätten erwägen sollen, daß Lessing mit einem Blicke mehr sah als andere bei stundenlanger Aufmerksamkeit, und daß seine Aperçüs von einem Vollgehalte waren, der die längsten Abhandlungen überflüssig machte. Hinsichtlich der Vorbereitung der Dramaturgie sei hier noch erwähnt, daß Lessing für diese seine neue Zeitschrift um Censurfreiheit bat. Ein Zeichen, wie weit er seiner Zeit voraus war! Denn der Rath der Stadt Hamburg mußte sich dafür, daß er das Gesuch nur überhaupt angenommen hatte, von dem kaiserlichen Bevollmächtigten in Hamburg, dem Edlen Andreas v. Stock, einen Verweis ertheilen lassen.[5]

Lessing vermeinte in Hamburg, um seine eigenen Worte zu gebrauchen,[6] ein Abkommen getroffen zu haben, das ihm auf einige Jahre ein ruhiges und angenehmes Leben verspräche. Zu gleicher Zeit hatte er sich vorgenommen mit seinem Freunde Bode in Hamburg eine Druckerei und Buchhandlung zu gründen, welche, im Gegensatze zu den kaufmännischen, den Verfassern einen Antheil an dem Gewinne, den ihre Bücher abwerfen würden, gewähren sollte. Für unseren Zweck genügt diese kurze Andeutung, ebenso der Hinweis, daß beide mit diesem Plane wenig Glück hatten (Lessing's Freund Nicolai hatte vergebens gewarnt!), daß Lessing sogar, nachdem der Strudel seine geringe Baarschaft verschlungen hatte, in drückende Schulden gerieth, so daß er selbst seine werthvolle Bibliothek, die ohnehin schon durch wiederholte Diebstähle seines Bedienten Reich sehr gemindert war, für ein Spottgeld verschleudern mußte. Zu erwähnen ist nur noch, daß in dieser Officin die Dramaturgie gedruckt ist.

---

1) s. S. 156. 2) Vgl. auch den Schlußpassus der Dramaturgie St. CI—CIV: Die letztere Hälfte u. s. w. 3) Danzel-Guhrauer a. a. O. Bd. II. 1. S. 146. 4) a. a. O. S. 176. 5) Vgl. Stahr a. a. O. S. 287 f. 6) Vgl. den Brief an Gleim a. a. O. S. 211.

Seine Wohnung hatte Lessing bei dem Commissionsrath Schmid auf dem Brocke,[1] einer Straße im südlichen Theile Hamburg's, und er muß mit seinem Wirthe auf dem besten Fuße gestanden haben, da er ihn öfters in seinen Briefen als den Ueberbringer von Bestellungen erwähnt.[2] Ob Lessing indessen bei ihm die ganze Zeit seines Hamburger Aufenthaltes gewohnt hat, wissen wir nicht; doch nennt er Schmid noch in einem Briefe an Nicolai vom 25. August 1769[3] seinen „Wirth", und am 17. April 1770 verließ er bekanntlich Hamburg für immer.

Hamburger Bürger ist Lessing nicht geworden, und auch von seinem Privatleben wissen wir verhältnißmäßig nur wenig.[4] Von seinem Umgange jedoch berichtet sein Biograph Folgendes[5]: „Lessing lebte in einem reichen und gemischten Cirkel geistreicher Männer und Frauen, unter Gelehrten und Künstlern, Schauspielern wie Geistlichen, Kaufleuten und Officieren, Juden und Christen; nur weder der Hamburgische Adel noch die Hamburgischen Rechtsverwandten sind jemals nach seinem Geschmacke gewesen." Mit besonderer Vorliebe verkehrte er in zwei Häusern, bei dem Professor am Hamburgischen Gymnasium Reimarus (dem berühmten Verfasser der „Wolfenbütteler Fragmente"), mit dessen Sohne, der ein tüchtiger Arzt war, und Tochter Elisabeth er auch noch später in freundschaftlicher Verbindung blieb; ferner im Hause des Seidenfabricanten König, den er in einem Briefe an Gleim[6] „seinen speciellen Freund" nennt. Leider starben beide Männer während Lessing's Aufenthalt in Hamburg, Reimarus bereits am 22. Februar 1768, König im Sommer 1769 auf einer Geschäftsreise in Venedig; des letzteren Witwe, Eva geb. Hahn (aus Mannheim) wurde bekanntlich später Lessing's Gattin. Unter den übrigen Bekannten Lessing's werden noch erwähnt sein Compagnon Bode, dann Joh. Georg Busch, Professor am akademischen Gymnasium, dessen Schwager, der Kaufmann Schwalb, welcher eine schöne Gemäldesammlung besaß, der Münzmeister Knorre, der Rector des Johanneums Joh. Samuel Müller, ferner Basedow, der bekannte Pädagog, der hannöversche Postdirector Meyer,[7] der Dichter Claudius, der Prediger Alberti und dessen Widerpart, der Hauptpastor Göze, den Lessing am 24. Januar 1769[8] kennen lernte, und mit dem er damals freundlich verkehrte, ja nach seinem Weggange von Hamburg noch über ein Jahr im Briefwechsel blieb; später freilich befehdeten sich beide in der schärfsten Weise. Endlich werden noch genannt der Capellmeister Bach, der Componist Finazzi, Moses Wessely, den Lessing als einen feinsinnigen Mann sehr schätzte, u. A. So ließ Lessing keine

---

1) Vgl. den Brief Lessing's an s. Bruder Karl vom 21. April 1767 (L.-M. Bd. XII S. 214). 2) z. B. an Nicolai, unterm 14. August 1767 (L.-M. Bd. XII. S. 219). 3) s. L.-M. Bd. XII. S. 277. 4) Vgl. Danzel-Guhrauer a. a. O. II. 1. S. 284—298. 5) Ebd. S. 285. 6) vom 24. September 1768, L.-M. XII. S. 238. 7) der Vater des so oft erwähnten Biographen Schröder's. 8) Vgl. „Nachlaß" unter dem Artikel „Hamburg", L.-M. XI. 1. S. 412—414.

Seite des reichen Hamburgischen Lebens unbeachtet. Denn auch den dortigen Werken der Malerei sowohl in Privatsammlungen (z. B. der des Bürgermeisters Greve [1]) als in Gotteshäusern wandte er seine Aufmerksamkeit zu. Auch dem Volksdialekte, dem niedersächsischen, mit seinen vielen abweichenden Formen und Wörtern, schenkte er eine liebevolle Theilnahme, besonders da er damals zuerst in einer Gegend lebte, in welcher niederdeutsch gesprochen wurde. Auch trug er sich damals mit dem Plane eines niederdeutschen Wörterbuches und hat deshalb mit offenem Ohre auf die lebendige Volkssprache geachtet. Er pflegte deshalb auch zu sagen, daß er den ganzen Umfang seiner Muttersprache erst in Hamburg kennen gelernt habe. Als das Hamburger Unternehmen in's Stocken gerathen war, fühlte sich Lessing in Hamburg nicht mehr wohl.[2] Er dachte daran seinen alten Plan auszuführen und nach Italien zu reisen. Nachdem er im Jahre 1768 aus buchhändlerischen Rücksichten noch eine Reise nach Leipzig gemacht hatte, tritt seit dem Herbste 1768 diese Absicht immer mehr in den Vordergrund. Er könne, schreibt er,[3] in Hamburg nicht mit 800 Thalern, in Rom aber mit 300 Thalern leben. Soviel besitze er noch, um sich in der ewigen Stadt ein Jahr zu unterhalten, und wenn es einmal zu hungern und zu betteln gelte, so geschehe das in Rom lustiger und erbaulicher als in Deutschland. So mußte der Dichter der Miß Sara Sampson und Minna von Barnhelm, der Verfasser der Literaturbriefe und des Laokoon sprechen, während die Dramaturgie sich ihrem Abschlusse nahte und der Anfang der antiquarischen Briefe unter der Presse war! Mußte man schon früher das Wort, das Schiller im Allgemeinen von der deutschen Muse sagt:

„Von dem größten deutschen Sohne,
Von des großen Friedrich Throne
Ging sie schutzlos, ungeehrt."

auf Lessing anwenden, so will uns fast das Gefühl der Erbitterung beschleichen, wenn wir so sehen, daß das Vaterland einen seiner größten Söhne bettelnd und hungernd in's Ausland schicken wollte. Glücklicher Weise blieb Deutschland diese Schmach erspart. Zwar wiederholt sich um diese Zeit in Lessing's Briefen fortwährend der Hinweis auf jene Reise, aber seit dem Sommer 1769 wird es stiller. Es ist ungefähr zu der Zeit, als er König's Tod erfuhr, und ihm somit unerwartet die Möglichkeit eröffnet war, die von ihm gewiß schon lange im Stillen angebetete Gattin König's zu der Seinigen zu machen. Diese Aussicht wird sicher mitgewirkt haben, daß er den Ruf als Bibliothekar nach Wolfenbüttel annahm, den der Herzog von Braunschweig durch Lessing's Freund Ebert, damals Professor am Karolinum in Braunschweig, im October

---

1) Vgl. Nachlaß L.-M. XI. 1. S. 414—416. 2) vgl. die Briefe an seinen Vater vom 31. December 1767 (L.-M. XII. S. 223) und 20. März 1768 (a. a. O. S. 230). 3) an Nicolai am 28. September 1768 L.-M. XII. S. 241.

1769 an ihn gelangen ließ.[1] Mit der ausgesprochenen Absicht, die italienische Reise (zu der er sich im Voraus Urlaub ausgewirkt hatte) erst nach einem Jahre anzutreten, nahm er jene Stellung an. Im November 1769 war er zum ersten Male persönlich in Braunschweig; Kränklichkeit aber verzögerte seine Abreise von Hamburg bis in den April 1770 hinein. Endlich am 17. April dieses Jahres schied er von Hamburg, nicht ohne das Geständniß, daß er verschiedene Freunde ungern verlasse; an Eva König dachte er dabei sicherlich nicht zuletzt.

§ 6. Der Verlauf des Hamburger Unternehmens. Repertoir. Das Unternehmen mißglückt.

Wir mußten bei der Darstellung von Lessing's Leben bereits erwähnen, daß das Unternehmen in Hamburg mißglückte. Die Geschichte desselben, soweit wir sie zu wissen brauchen, ist nur kurz.

Löwen's Nachricht hatte die Erwartung im Publikum auf das Höchste gespannt. Aber man sah sich bald getäuscht. Am 22. April 1767 war das Theater mit Cronegk's Trauerspiel „Olint und Sophronia" eröffnet worden. Der Reiz der Neuheit zog zuerst mächtig an und alle Räume waren gefüllt. Bald aber wurde man der regelmäßigen Stücke müde, und Viele waren schon von vornherein verdrießlich, weil man unkluger Weise das Ballet abgeschafft hatte. Dieses war freilich damals noch viel zu sehr Mode, als daß man es ungestraft von der Bühne verbannen durfte. Und warum hatte man diesen verhängnißvollen Schritt gethan? Weil Frau Hensel es gewünscht hatte, die sich dadurch ihrer Nebenbuhlerin, Demoiselle Schulz, entledigte! Letztere ging mit ihrem Bruder, welcher Balletmeister war, zu Koch's Gesellschaft nach Leipzig. Außerdem verloren die Hamburger durch jenen Schritt noch eine Kraft ersten Ranges, denn auch der junge Schröder, Ackermann's Stiefsohn, der sich damals noch im Ballet besonders auszeichnete, verließ Hamburg und ging zu dem Theaterprinzipal Kurz nach Mainz.

Freilich wurde man des Fehlers bald inne, was wohl so zu verstehen ist: Frau Hensel erlaubte das Ballet wieder, als sie ihren Zweck, die Schulz zu entfernen, erreicht hatte. Aber nun mußte man den „abgelebten" Curioni annehmen. Unter seinen Gehülfen wird nur Dorothea Ackermann bedeutend genannt;[2] erst im September kam Barzanti, ein guter Tänzer aus Nicolini's Schule in Braunschweig, ferner ein tüchtiger Harlekin hinzu, und so bekam das Theater wenigstens einigermaßen wieder Zulauf.

---

1) Den Herzog hatte aber namentlich der damalige Erbprinz Ferdinand dazu bewogen, der nachmalige Anführer der preußischen Truppen gegen die französische Republik und der unglückliche Feldherr von Jena. 2) Vgl. Meyer, Schröder's Leben Bd. I, S. 180.

Lessing hatte in der Ankündigung seiner Dramaturgie (S. 5) verheißen, jeden Schritt zu begleiten, den die Kunst des Dichters sowohl als des Schauspielers thun werde. Doch sahen wir schon oben (§ 5 S. XXI f.), daß nicht einmal ein Lessing mit seiner Kritik der Schauspieler durchdringen konnte. Deshalb mußte Löwen ihnen gegenüber bald in die schiefste Lage kommen. Schütze[1] rühmt zwar des Mannes theoretische Kenntnisse und meint, daß selbst die ersten Schauspieler von ihm hätten lernen können, aber Meyer,[2] welcher die Collision, in die der selbstgefällige Mann mit den noch eitleren Mimen kam, auf das Eingehendste schildert, trifft wohl das Rechte, wenn er sagt: „Wie konnte Eckhof's Selbstgefühl und unbezwinglicher Trieb nach Einfluß sich darin fügen, den Anweisungen eines solchen Mannes zu folgen? Ihm hätte sich Löwen schwerlich aufdringen wollen, aber kein Mitglied der Gesellschaft hielt sich für zu schlecht, dem, welchen Eckhof übersah, seinen Posten zu verleiden, und jedes konnte dazu beitragen. Die Fragen: Wo komm' ich her? wo geh' ich hin? wo muß ich stehn? wie muß ich die Stelle sprechen? und andere noch unbedeutendere oder gesuchtere, bestürmten ihn so unaufhörlich, daß er seinen Posten niederlegte, zu dem sich Lessing natürlicher Weise nicht berufen fühlte.“ So war also eine einheitliche Leitung von vornherein sehr erschwert und bald unmöglich geworden. Dies meint Lessing wohl, wenn er seinem Bruder Karl schreibt[3]: „Mit unserem Theater (das im Vertrauen!) gehen eine Menge Dinge vor, die mir nicht anstehen. Es ist Uneinigkeit unter den Entrepreneurs, und keiner weiß, wer Koch oder Kellner ist.“ Dazu kam, daß man Ackermann, obgleich doch als Hauptzweck des ganzen Unternehmens hingestellt war, die Prinzipalschaft zu brechen, bei der Truppe behielt. Zwar für wenig Geld (denn seine Gage war gering), aber da man von vornherein unordentlich mit dem Bezahlen an ihn hinsichtlich des Pachtes u. s. w. war, so gab es bald die unliebsamsten Weiterungen, und die Schauspieler, von denen viele früher bei Ackermann gewesen waren, sahen mit getheilter Meinung zu; Ackermann selbst aber hatte Gelegenheit sich in die Leitung einzumischen.[4] Die finanzielle Seite war und blieb eben die schwächste des ganzen Unternehmens. Seyler, von jeher kein guter Haushalter, vergeudete bald das Wenige, was ihm noch übrig geblieben war. Die Bezahlung der Garderobe und die erste halbjährige Miethe des Hauses (von April bis October 1767) hatte schon von Anfang an in seiner Kasse Ebbe eintreten lassen, aber trotzdem bewirthete er oft den größten Theil der Gesellschaft in verschwenderischer Weise.[5]

Was aber das Unternehmen so bald zu Falle brachte oder es eigentlich gar nicht prosperiren ließ, war der damalige Geschmack. Der große Haufe fand

1) s Hamburg. Theatergeschichte S. 339. 2) Schröder's Leben Bd. I. S. 181. 3) am 22. Mai 1767 L.-M. Bd. XII. S. 215. 4) Meyer (a. a. O. I. S. 184) widerspricht zwar, aber da er für die Ackermannsche Familie zu sehr Partei nimmt, fällt sein Urtheil weniger in's Gewicht. 5) Vgl. Meyer a. a. O. I. S. 180.

immer noch Gefallen an den Hanswurstiaden und Spektakelstücken. Daher blieb das Haus bald leer, und [1] „nur ein Häuflein geschmackvoller Kenner und Schauspielfreunde, Gelehrte und Kaufleute", besuchte ständig das regelmäßige Schauspiel. Von ihnen allein gilt das Wort, welches Freiherr v. Knigge in seinem komischen Romane „Die Reise nach Braunschweig" [2] rühmend ausspricht, zur Zeit der großen Hamburger Entreprise habe das Publikum Sinn für den Genuß des Erhabenen in der Kunst gehabt.

Freilich mit einem solchen Besuche konnten die Kosten nicht gedeckt werden. Das Repertoir nennt Schütze[3] „im Ganzen unverwerflich." Dieses Urtheil hat zwar Meyer[4] zurückgewiesen, aber wenn man gerecht ist und den damaligen Kunstverhältnissen Rechnung trägt, so darf man sagen, daß das Hamburger Unternehmen dem Publikum mit nur wenigen Ausnahmen das Beste bot, was es damals gab.

Zum Beweise dessen wollen wir die Stücke (und zwar in alphabetischer Reihenfolge der Dichter) zusammenstellen, welche Lessing in der Dramaturgie als gespielte bespricht:

I. Französische Stücke, die meist in den besten und neuesten Uebersetzungen gegeben wurden:

1. Brueys und Palaprat, Der Advocat Patelin, L. (am 11. Mai, 2. Juni, 4. Juli).
2. Cerou, Der Liebhaber als Schriftsteller und Bedienter, L. (am 8. Mai).
3. P. Corneille, Rodogune, T. (am 1. Juli).
4. Th. Corneille, Graf Essex, T. (am 4. Juni und 15. Juli).
5. Destouches, Der poetische Dorfjunker, L. (am 5. Mai).
6. " Das unvermuthete Hinderniß, L. (am 28. April).
7. " Der verheirathete Philosoph, L. (am 30. April, 8. Mai, 18. Mai, 8. Juli).
8. De Belloy, Zelmire, T. (am 21. Mai).
9. Diderot, Der Hausvater, L. (am 27. Juli).
10. Favart, Soliman II., L. (am 3. Juli).
11. " Die neue Agnese, L. (am 28. April, 4. Mai, 8. Juli).
12. Frau Graffigny, Cenie, L. (am 14. Mai und 10. Juli).
13. Gresset, Sidney, L. (am 14. Mai und 24. Juli).
14. Nivelle de la Chaussée, Melanide, W.-L. (am 24. April und 3. Juni).
15. " " " " Die Mütterschule, L. (am 29. April und 14. Juli).
16. L'Affichard, Ist er von Familie? L. (am 14. Mai und 23. Juli).
17. Le Grand, Der sehende Blinde, L. (am 24. Juli).
18. " " Der Triumph der vergangenen Zeit, L. (am 22. April).

---

1) Vgl. Schütze a. a. O. S. 343. 2) S. 70. 3) a. a. O. S. 342, allerdings mit einer Einschränkung auf S. 339. 4) a. a. O. S. 184, der überhaupt in seinem sonst so trefflichen Buche eine ganz unvollständige und unzuverlässige Zusammenstellung der gespielten Stücke Thl. II, 2. Abth. S. 55—56 giebt.

19. Marivaux, Der Bauer mit der Erbschaft, L. (am 12. Juni).
20. „ Die falschen Vertraulichkeiten, L. (am 20. Mai).
21. „ Der unvermuthete Ausgang, L. (am 21. Juli).
22. Molière, Die Frauenschule, L. (am 13. Juli).
23. Quinault, Die coquette Mutter, L. (am 11. Mai).
24. Regnard, Demokrit, L. (am 19. Mai).
25. „ Der Spieler, L. (am 7. Mai).
26. „ Der Zerstreute, L. (am 29. Juni).
27. Saintfoix, Der Finanzpachter, L. (am 25. Mai).
28. „ Das Orakel, L. (am 17. Juli).
29. Voltaire, Die Frau, die Recht hat, L. (am 23. Juli).
30. „ Das Kaffeehaus, L. (am 1. Mai).
31. „ Nanine, W.-L. (am 1. Juni, 12. Juni, 4. Juli, 21. Juli).
32. „ Merope, T. (am 17. Juli).
33. „ Semiramis, T. (am 24. April und 11. Juni).
34. „ Zaire, T. (am 13. Mai).

Dazu kommt

II. Aus dem Englischen:

35. Addison, Das Gespenst mit der Trommel, von Destouches bearbeitet (übersetzt von Frau Gottsched mit Anlehnung an das englische Original), L. (am 15. Mai).

Endlich

III. Deutsche Stücke:

36. Cronegk, Olint und Sophronia, T. (am 22. April und 23. April).
37. Gellert, Die kranke Frau, L. (am 2. Juni).
38. Frau Gottsched, Die Hausfranzösin, L. (am 10. Juni).
39. Heufeld, Julie, L. (am 27. April).
40. Hippel, Der Mann nach der Uhr, L. (am 3. Juni und 10. Juli).
41. Krüger, Herzog Michel, L. (am 22. Juli).
42. (Kurz,) Die Gouvernante, Singspiel (am 4. Mai).
43. Lessing, Der Freigeist, L. (am 12. Juni).
44. „ Der Schatz, L. (am 27. April).
45. „ Miß Sara Sampson, T. (am 6. Mai und 20. Juli).
46. Löwen, Das Räthsel, L. (am 29. Juni).
47. Pfeffel, Der Schatz, Schäferspiel (am 12. Mai).
48. Romanus, Die Brüder, L. (am 19. Juli und 28. Juli).
49. J. E. Schlegel, Die stumme Schönheit, L. (am 5. Mai).
50. „ Der Triumph der guten Frauen, L. (am 9. Juli).
51. Chr. Felix Weiße, Amalia, L. (am 25. Mai).
52. „ Richard III., T. (am 22. Juli).

Nehmen wir das Repertorium der Stücke hinzu,[1] welche weiterhin gespielt wurden, so finden wir theils dieselben Namen wie oben, theils andere, meist aber die besten, welche jene Zeit kannte: Lessing's „Misogyn“ und vor allen „Minna von Barnhelm“ (öfters gegeben), Voltaire's „Mahomet“, Molière's „Geiziger“, Schlegel's Trauerspiele „Canut“ und „Hermann“, Weiße's „Romeo und Julie“ und „Eduard III.“, Rousseau's „Irrungen“ (Les Meprises), Goldoni's „Lügner“, „Verstellter Kranker“ und „Schlaue Witwe“, St. Foix' „Die vollkommenen Verliebten“ u. A. Vermissen wir auch manche treffliche Stücke, so konnte das Hamburger Publikum doch im Ganzen zufrieden sein. Aber es wurde, wie gesagt, zu klein und schmolz immer mehr zusammen, da es von der geschmacklosen Masse noch verhöhnt und mit dem Spottnamen „Die Kenner“ belegt wurde.

Da Lessing mit dem ihm eigenen Scharfblicke alle die inneren Schäden bald durchschaut hatte, so wurde ihm frühzeitig die Arbeitsfreudigkeit getrübt. Bereits im August 1767 sagte er von seiner Dramaturgie[2]: „Daß ich ungern diesen Wisch schmiere, können Sie glauben.“

Die Abnahme des Schauspielbesuches, sagt Schütze,[3] und gewisse Kabalen neidischer und unverständiger Menschen, die dem Werke, wie Lessing selbst erwähnt,[4] nicht einmal seinen natürlichen Lauf ließen, hemmten nur zu bald jede gedeihliche Entwicklung. Wegen der Lauheit mußte sich daher das vermögende und angesehene Publikum in den öffentlichen Blättern[5] des Kaltsinnes und Undankes gegen die freie Kunst beschuldigen lassen. Einzelne Familien fühlten sich dadurch verletzt und zogen sich nun und mit ihnen ihr ganzer Anhang vollständig zurück. Die Zuschüsse, welche von reichen Kaufleuten in Aussicht gestellt waren, flossen immer spärlicher. So trat denn bald das Schlimmste, was dem Unternehmen widerfahren konnte, Geldmangel ein. „Uneinigkeit, Unfolgsamkeit, Widersetzlichkeit der Schauspieler“ folgten. Kurz und gut, bereits im September 1767 war das Unternehmen dem Falle nahe, im October die Kasse gänzlich erschöpft.[6] Man griff zu den verkehrtesten Mitteln, um den drohenden Ruin aufzuhalten, ja man wurde sich selbst untreu, indem man seit dem Herbste 1767 den Harlekin wieder auf die Bühne zurückführte. Das war der Todesstoß, und man versetzte ihn sich selbst, denn nun hatte man das Palladium

---

1) Zuerst aus den Breslauer Papieren Lessing's veröffentlicht von Rob. Boxberger in seiner Ausgabe der Dramaturgie 1876, Einleitung S. XIII—XXI; dann wieder abgedruckt und mit Berichtigungen und werthvollen Anmerkungen begleitet von Redlich, Hempelsche Ausgabe von Lessing, Bd. XIX. S. 645—657. 2) vgl. den Brief an Nicolai vom 4. August, L.-M. XII. S. 217. 3) a. a. O. S. 343. 4) St. CI—CIV. 5) vgl. die „Hamburgischen Unterhaltungen“ VI. Bd. 4. St. S. 349, nach Schütze a. a. O. S. 348. 6) Leider wissen wir nicht, wie hoch die Einnahme überhaupt in dieser Zeit gewesen ist, da das einzige Buch, das hier Auskunft geben könnte, Schröder's Leben von Meyer II. 2 S. 79 (sub num. X „Verzeichniß der jährlichen Einnahmen vom 31. October 1753 bis Ostern 1812“) ausdrücklich sagt: „Von Ostern 1767 bis Ostern 69, unter Seyler und Tillemann, ist nicht [sic] bekannt geworden.“

aufgegeben, unter dem schon ein Gottsched focht: Reinigung der Bühne von den burlesken Ungereimtheiten. Konnte ein Theater darauf Anspruch machen, als Nationaltheater zu gelten, d. h. Muster für die ganze Nation zu sein, welches nicht nur keine Fortschritte auf der Bahn der Kunst machte, sondern sogar das seit Jahrzehnten mühsam Errungene preisgab. Die Kluft zwischen den Aufführungen und den Kritiken Lessing's wurde immer breiter und trennender. Es ist daher kein Zufall, daß Lessing's Kritik bloß die Stücke, welche bis zum 28. August 1767 gespielt wurden, betrifft? So viel jener sich auch für die späteren Kritiken notirt haben mag, und wenn sich sogar Ansätze zu den letzteren finden,[1] wir behaupten, selbst wenn er auch nicht durch seinen antiquarischen Streit mit Klotz und Consorten abgezogen wäre, er hätte doch nicht weiter recensiren können. Wenn am 20. November 1767 nach der Aufführung seiner Minna von Barnhelm (in welcher Eckhof den Major, Madame Hensel die Minna, Ackermann den Wachtmeister, Frau Mecour Franziska, Hensel den Just und Borchers den Wirth ebenso treffend als „einstimmig" spielten) Luftspringer ihre Kunst producirten, sollte sich der Mann, den nicht bloß ganz Deutschland, sondern Europa wegen dieser Schöpfung seines Genius bewunderte, herablassen, eine solche schmachvolle Zusammenstellung zu besprechen? Er flicht deshalb schon von der Mitte an, da er ahnte, es könne nicht lange mit dem von vornherein falsch angefaßten Unternehmen dauern, längere theoretische Erörterungen in seine Dramaturgie ein, damit ihm so wenigstens der unangenehme Schritt erspart bleibe, seinerseits das Verhältniß zu lösen. Und er hatte sich nicht geirrt! Somit klingt die Dramaturgie, welche im Anfange genau auf Stücke und Schauspieler einging, allmählich in langathmige Abhandlungen aus, die freilich voll des tiefsten philosophischen Gehaltes sind. Eine Aenderung, über die wir uns allerdings herzlich freuen, da sie Lessing veranlaßte, die Tiefen seiner Erkenntniß uns zu erschließen. Wollte er doch schon seit längerer Zeit einen Commentar zu Aristoteles' Poetik schreiben.[2] Er ist bekanntlich nicht dazu gekommen, aber er hat, so scheint es, Veranlassung genommen, an jenen Stellen der Dramaturgie wenigstens die Summe des Erkannten niederzulegen

Was sollen wir noch viel von jenem verunglückten Unternehmen berichten? Man sah bald ein, daß man sich nicht den Winter 1767 auf 1768 hindurch in Hamburg halten könne. Deshalb wurde am 4. December die Bühne mit Voltaire's „Mahomet" und einem Ballete „Der türkische Lustgarten" geschlossen. Madame Löwen hielt eine Anrede an „das dankbare Publikum", wie es in den „Hamburgischen Unterhaltungen" (Bd. VI, Stück 4, S. 350) hieß,[3] mit Empfindung, Spott in den Mienen und Laune. Die Rede, wahrscheinlich von Löwen abgefaßt, schloß mit den Worten:

„Ihr Deutschen, noch ein Wort: vergeßt uns Deutsche nicht!"

---

1) Nachlaß, L.-M. XI, 1. S. 214—219. 2) Vgl. den Brief an Mendelssohn vom 5. November 1768, L.-M. XII. S. 250. 3) Vgl. Schütze a. a. O. S. 345.

Die Gesellschaft ging nach Hannover, wo sie am 28. December auf dem kleinen Schloßtheater zu spielen anfing und Beifall und Zuspruch fand. Lessing aber blieb in Hamburg zurück, um die Dramaturgie weiter auszuarbeiten; vielleicht hoffte er durch ihre fortgesetzte Ausgabe das Interesse an dem Unternehmen nicht ganz einschlafen zu lassen.[1] In Hamburg aber hatte man französische Komödie und Operette, sogar eine Opera buffa. Und Schütze[2] erzählt, daß zwei Intermezzenspieler, Herr Berger nnd Madame Vink unterdessen vielen Zulauf in Hamburg gehabt hätten, namentlich in einer ihrer Farcen „Max und Anna", einem Pantoffelstück, das nach dem Italienischen gearbeitet war, und in welchem sich Mann und Frau weidlich schimpften und prügelten.

In Hannover zog die Gesellschaft neue Kräfte an sich, auch Ackermann's Stiefsohn, Schröder, kam damals (am 16. Februar 1768) zur Truppe zurück, so daß man es wagte, im Frühjahr nach Hamburg zurückzukehren. Freilich wartete eine Legion Gläubiger auf sie. Ackermann selbst konnte den zu Fastnachten 1768 fälligen (dritten) Miethszins nicht bekommen. Dadurch war eigentlich sowohl das Haus als die Garderobe, gemäß den Bestimmungen des Contractes, wiederum sein unbeschränktes Eigenthum; er wartete aber großmüthig. Am 13. Mai 1768 begannen die Vorstellungen wieder mit der Aufführung der Eugenie. Aber obwohl das Stück sehr gut ausgestattet und die Rollen trefflich besetzt waren, so begegnete man doch wiederum derselben Kühle beim Publikum. Auch das Zanken unter den Schauspielern hob von Neuem an, namentlich zwischen Eckhof und dem neu engagirten Schröder, so daß Ackermann oft auch jetzt durch ein Machtwort die Einigkeit wieder herstellen mußte. Mit Lessing schloß Schröder damals einen innigen Freundschaftsbund, der bis zum Tode des Dichters ungetrübt fortbestand. Zu jenem Hader kamen noch Angriffe auf Ackermann,[3] angeblich wegen dessen Eigennützigkeit, von der er doch wahrlich frei war. Sie gingen von einem anonymen Recensenten aus, unter dem man, und nicht mit Unrecht, Löwen vermuthete.[4] Es kam der unliebsame Theaterstreit zwischen zwei Hamburger Pastoren, Goeze und Schlosser, hinzu. Von letzterem waren nämlich Theaterstücke auf der Bühne aufgeführt, und er deshalb von seinem zelotischen Amtsgenossen auf das Schärfste angegriffen worden. Das Unternehmen ging seit dem Juni ganz außer Rand und Band. Ackermann's Interessen waren durch den Verlauf der Ereignisse allerdings zu sehr geschädigt worden; er erhob daher, und man kann ihm dies schwerlich verdenken, warnend, ja tadelnd seine Stimme und verlangte Aenderung gewisser Maßregeln, welche

---

1) Vgl. Lessing's Brief an Nicolai vom 2. Februar 1768, L.-M. XII. S. 225. 2) a. a. O. S. 345 f. 3) in den Hamburger Unterhaltungen Bd. VI, 1768, S. 348. 4) Es hat sich dies als wahr herausgestellt, als die „Briefe deutscher Gelehrten" an Klotz (Professor in Halle, Lessing's bekannter Gegner) veröffentlicht wurden; Bd. II. S. 8 bekennt sich Löwen als Verfasser. — Vgl. Danzel-Guhrauer a. a. O. II, 1, S. 316, Beilage z. S. 156.

nach seiner Meinung den schlechten Finanzstand verursachten.[1] Damit ward aber die einheitliche Leitung geschädigt. Die Theaterkasse konnte ihre Verpflichtungen weder gegen die Gläubiger noch gegen die Schauspieler erfüllen; von Lessing erfahren wir nichts, er war wohl zu rücksichtsvoll, um in die allgemeinen Klagen auch mit einzustimmen. Die Schauspieler aber mußten an bestimmten Tagen in der Woche bezahlt werden, ja nach bestimmten Aufzügen (Eckhof am Mittwoch, Schröder am Montage nach dem zweiten Aufzuge); und selbst damit hielt man nicht Wort, so daß Schröder mehr als einmal sich sein Geld ertrotzen mußte, indem er den Tanz verweigerte. Eckhof erhielt sein Gehalt sogar oft in Entréebillets, die er durch Unterhändler auf offener Straße erst zu Geld machen mußte.[2] Der Besuch wurde trotz aller Bemühungen immer schwächer, und wenn jemand kam, so war es meist der Janhagel, welcher „Komödie sehen" wollte, und an einem Abende, wie Schütze[3] mittheilt, an die verschlossenen Thüren pochte mit der Forderung: man solle Komödie spielen, das „Trijatrum upsluten." — Löwen legte damals seine Stellung nieder, und mit ihm verließ seine treffliche Gattin, bis dahin noch eine Hauptstütze der Gesellschaft, die Bühne. Auch Lessing's Verhältniß zur Gesellschaft scheint sich damals gelöst zu haben, wenigstens berichtet Löwen (der nach Rostock gezogen war und dort die Stelle eines Registrators angenommen hatte, aber bald darauf, am 23. December 1771 starb) unter dem 29. December 1768 an Klotz: „Auch Herr Lessing hat sich von allen theatralischen Verbindlichkeiten losgemacht."

So war man denn froh, daß sich Ackermann im September 1768 bereit finden ließ, das Schauspiel wieder von Ostern 1769 an zu übernehmen, und zwar unter Bedingungen, welche für die Unternehmer sehr günstig waren. Obgleich die Garderobe ihm schon gehörte, da sie ihm wegen Nichtbezahlung des Pachtzinses für das Haus verfallen war, ließ er sich doch bereit finden, sie für 12,000 Mark Hamb. (= c. 14,000 ℳ) zurückzukaufen, welche er von Fastnacht 1770 ab in sechs Jahresraten abzuzahlen versprach.

Bis in den November 1768 schleppte sich die Gesellschaft noch hin, erst am 25. November[4] wurde die letzte Vorstellung gegeben. Die Truppe ging zum zweiten Male nach Hannover, Ackermann aber übernahm im März 1769 unter Beihilfe Schröder's wieder die Prinzipalschaft. Einzelne Bruchstücke der Gesellschaft blieben Seyler treu: sie sonderten sich von Ackermann ab, spielten erst in Braunschweig und kehrten im Herbst 1769 nach Hamburg zurück. Sie mußten somit alle Mühsale des Wanderlebens wiederum durchkosten, bis sie später in Weimar, Gotha (wo sich der Rest noch einmal trennte), endlich in Leipzig u. a. O. einige Rast fanden.[5] „Der Traum eines stabilen und würdigen National-

---

1) Vgl. Devrient a. a. O. II. S. 179. 2) Vgl. Devrient a. a. O. II. S. 189. 3) a. a. O. S. 363. 4) Vgl. Schütze a. a. O. S. 363; nach Meyer a. a. O. I. S. 195 erst am 27. November. 5) Vgl. Devrient a. a. O. II. S. 247 ff. 254 ff. 392, 399.

theaters", so schließen wir mit Devrient,[1] war vorüber.[2] „Aber der Eindruck, den es gemacht hatte, war es nicht. Das Mißlingen dieser ersten Unternehmung hatte ihr Princip keineswegs discreditirt. Wie alle menschlichen Fortschritte durch gewisse vorzeitige Versuche, die zum Scheitern bestimmt sind, vorbereitet werden, so war die Hamburger Entreprise die Vorläuferin besserer Theaterzustände." Sie folgten, als Hamburg und Wien dem großen Mimen Schröder das verdiente Lob zollten, als die genialen Schauspieler in der Folgezeit auftraten, namentlich Iffland und Ludwig Devrient, als Goethe's und Schiller's Genius den strebenden Künstlern würdige Stoffe zur Darstellung boten. Jenes Mißlingen aber war äußerlich durch die ökonomischen und socialen Fehler von Seiten der Direction, vor allem aber durch den Mangel an Geschmack, Patriotismus und thätiger Unterstützung, die man bei dem Publikum jener Tage vergeblich suchte, hervorgerufen worden.

§ 7. Lessing's Thätigkeit als Dramaturg. Ankündigung. Art der Herausgabe der Dramaturgie (Unterbrechungen). Epilog.

Welche Thätigkeit Lessing als Dramaturg entfalten wollte, sprach er in der Ankündigung, die am Eröffnungstage des neuen Theaters (am 22. April 1767) erschien, selbst offen aus, ebenso in dem Schlußworte der Dramaturgie (St. CI — CIV), hier allerdings mit dem Reflexe höchsten Unmuthes über das verunglückte Unternehmen.

Er geht von der früher besprochenen Ankündigung Löwen's[3] aus und constatirt mit Befriedigung, daß die leitenden Gedanken, Befreiung der Schauspielkunst von dem Elende des Wanderlebens und damit Hebung und Förderung derselben, in pecuniärer wie in moralischer Hinsicht, von allen Seiten mit Befriedigung aufgenommen worden seien. Mit einem scharfen Mahnworte wendet er sich dann an die Kabalenmacher, von denen, wie er glaubte, dem Unternehmen Gefahr drohe.[4] Freilich müsse das Publikum dem Unternehmen mit Gunst entgegenkommen; an Fleiß und Kosten solle nichts gespart werden; ob aber auch Geschmack und Einsicht vorhanden sei, müsse die Folgezeit lehren. Das Publikum solle selbst richten, jedoch nur diejenigen in demselben, welche wirklich Einsicht besäßen. Auch solle man nicht alle Verbesserungen auf einmal erwarten; denn da die deutsche Bühne mehr eine verderbte als eine wer-

---

1) a. a. O. II. S. 189. 2) Eine Täuschung nennt es Lessing in einem Briefe an Ramler (vom 6. November 1768, L.-M. XII S. 251: transeat cum ceteris erroribus), „einen Bettel", und wenn er es nicht schon vergessen habe, wolle er dem Freunde die Geschichte haarklein erzählen, auch Manches, was sich in der Dramaturgie nicht hätte schreiben lassen. 3) Vgl. S. XV. 4) Er hat sie mit seinen scharfen Worten so geschreckt, daß, so lange er dem Unternehmen angehörte, fast keiner neben ihm die Stimme zu erheben wagte. Vgl. Danzel-Guhrauer a. a. O. II, 1 S. 140 f.

bende zu sein scheine, sei man von dem Gipfel der Kunst weiter entfernt als im anderen Falle. Deshalb solle die Dramaturgie bei dem Versuche, diese Höhe zu erklimmen, die Kunst des Schauspielers wie des Dichters begleiten. Was letzteren angehe, so komme es zunächst auf die Auswahl der Stücke an. Aber jetzt gäbe es noch nicht viel Meisterwerke, und man müsse daher oft noch mittelmäßige Stücke mitspielen, weil sie einestheils einzelne vorzügliche Rollen hätten, anderntheils man aus ihnen lernen könne, Geringeres vom Besseren zu unterscheiden. Besonders wichtig aber sei es, wenn man ein Urtheil über ein Bühnenstück abgebe, daß man scheide, was dem Dichter und was dem Schauspieler gehöre. Mit des letzteren Kunst müsse man am schärfsten in's Gericht gehen, da des Dichters Werk ein bleibendes sei, über dessen Werth oder Unwerth man jeden Augenblick eine Erörterung beginnen könne, die Kunst des Schauspielers aber eine vorübergehende, ja oft nach dem augenblicklichen Eindrucke des Zuschauers zu messen sei. Alle äußeren Vorzüge, wie Anmuth der Gestalt und umfangreiche Stimmmittel wären zwar eine angenehme Beigabe, die Hauptsache aber sei, daß der Schauspieler mit, ja wenn es nöthig wäre, für den Dichter denke. Am Ende der Ankündigung verspricht er das erste Stück der neuen Zeitschrift für den Anfang des nächsten Monats, also Mai, damit sich die Urtheile bis dahin erst etwas klären könnten.

Das erste Stück trägt denn auch das Datum des 1. Mai. Am 22. desselben Monats kann er schon seinem Bruder Karl nach Berlin die „ersten Stücke" des „Wochenblattes" schicken.[1] Der Druck war, wie schon erwähnt, in Lessing's und Bode's Officin besorgt, das ganze Werk aber wurde auf das Risiko der Theatergesellschaft herausgegeben, Lessing hatte also weder etwas zu gewinnen noch zu verlieren.[2] Aus einem Briefe[3] an Nicolai ersehen wir auch, daß bis Anfang August die 26 ersten Stücke gedruckt waren, ebenso wie hoch der Preis jedes einzelnen Blattes wie des ganzen Abonnements sich belief. Die Nummer nämlich wurde mit einem Schilling (= 10 Reichspfennige) verkauft, bei Vorausbezahlung aber betrug der Abonnementspreis 5 Hamb. Mark (= 6 Reichsmark). Bis Michaelis hoffte Lessing den ersten Band fertig zu haben. Wenn er auch schon damals mit Unlust an dem Werke schrieb (die Ursachen sind uns ja bekannt!), so spornte er doch Nicolai an, das Werk fleißig zu betreiben, damit der eigentliche Unternehmer, die Gesellschaft, keinen Schaden leide. Doch dieser blieb trotzdem nicht aus, als ein Nachdruck erfolgte, wie Lessing bereits Mitte August von Nicolai erfuhr.[4] Dies war ihm, da er für fremde Rechnung

1) Vgl. den Brief vom 22. Mai 1767, L.-M. XII S. 215. 2) Vgl. L.-M. XII S. 217. 219. 3) vom 4. August 1767, L.-M. XII. S. 213. Es ist derselbe Brief, in welchem Lessing bereits seine Abneigung gegen das ganze Unternehmen mit den Worten aussprach: „Daß ich ungern diesen Wisch schmiere, können Sie glauben." 4) Vgl. den Brief an Nicolai vom 14. August 1767, L.-M. XII S. 219.

schrieb, doppelt unangenehm.[1] Um dem Unwesen zu steuern, zeigte er deshalb in der Hamburger Neuen Zeitung vom 21. Aug. 1767 an, daß mit dem 31. Stücke, welches das Datum des 14. August trägt, die Ausgabe in einzelnen Blättern eingestellt werden, der Rest des I. Bandes aber vom 32. Stücke an auf der nächsten Leipziger Michaelis=Messe erscheinen sollte.[2] Seit jener Zeit beginnt er sich die Stücke zu notiren und macht sich also auf eine Unterbrechung gefaßt.[3] Am 7. December finden wir in derselben Zeitung — Nummer 192 — eine zweite Erklärung[4], in welcher mitgetheilt wird, daß die geplante Gesammtausgabe des Restes unterblieben sei, weil neben dem fremden Nachdrucke sogar in Hamburg selbst ein zweiter veranstaltet werde. Jetzt sollte, man liest die Resignation zwischen den Zeilen, mit der Einzelausgabe wieder fortgefahren werden und wöchentlich vier Stücke erscheinen, damit die versäumte Zeit schnell eingeholt werde. Die Leser aber werden gebeten, nur die rechtmäßige Ausgabe zu kaufen, weil sie sich sonst um das ganze Werk bringen würden, „denn wenn die Anzahl von Exemplaren, welche zur Bestreitung der Unkosten erforderlich ist, nicht abgesetzt werden kann, so bleibt es unfehlbar liegen." Mit jenem Versprechen, vier Stücke in der Woche zu liefern, darf man es nicht so genau nehmen; Lessing wird gearbeitet haben, wie es Neigung und Kraft ihm verstatteten, und gewiß späterhin langsamer, da die letzten Partien seines Werkes umfassendere Studien und ein eingehenderes Nachdenken verlangt haben. Er fuhr aber bei der Herausgabe in der alten Weise fort, indem er für jeden Dienstag und Freitag ein Stück herausgab, wie es bei den ersten 31 Stücken der Brauch gewesen war, deren Abfassungszeit sich wohl mit dem darübergeschriebenen Datum deckt. Da Stück 31 am Freitag den 14. August erschienen war, so setzte er für das 32. Stück Dienstag den 18. August an. Von da führt er das Datum, das also von Stück 32 an zweifelsohne fingirt ist, ununterbrochen weiter, nur zwischen den Schluß des I. und den Anfang des II. Bandes legt er eine Woche (vom 27. October bis 3. November). Und selbst für die Festtage nahm er ein Datum an, denn Stück 68 läßt er auf den 1. Weihnachtstag, Stück 70 auf Neujahr fallen. Bei dem Doppelstücke LXXXVII — LXXXVIII springt das Datum natürlich um eine Woche, indem Stück LXXXIX erst für Freitag den 4. März (1768 war ein Schaltjahr!) angesetzt ist. Daß Lessing nachträglich arbeitete, ist außerdem aus drei Versehen ersichtlich. Nach Boxberger's Verzeichniß[5] wurde am 2. Juli (47. Abend, vgl. St. LXXIII) „Der Zweikampf" und „Die wüste Insel"

---

1) Vgl. den Brief an seinen Bruder Karl gleichfalls vom 14. August 1767, L.=M. XII. S. 220. 2) Vgl. Danzel=Guhrauer a. a. O. II, 1 S. 316, nach denen diese und die folgende Bekanntmachung von Lessing selbst herrühren sollen. 3) Diese Stücke sind bei Boxberger Ausgabe der Dramaturgie, Einleitung S. XVII — XXI abgedruckt. Lessing hatte sich dies Verzeichniß von einem, das Löwen angefertigt hatte, abgeschrieben. Vgl. auch Redlich, Hempelsche Ausgabe v. Lessing Bd. XIX S. 645 ff. 4) S. Danzel=Guhrauer a. a. O. II, 1 S. 316. 5) Vgl. a. a. O. S. XVII ff.

(nicht „Nanine“ von Voltaire und „Das unvermuthete Hinderniß“ von Marivaux gespielt, diese fallen erst auf den 52. Abend), ferner am 24. Juli (50. Abend vgl. St. LXXXIII) „Die Frauenschule“ von Molière (nicht Sidney von Gresset und Le Grand's „Der sehende Blinde“; diese waren die Stücke des 55. Abends), endlich am 28. Juli (52. Abend vgl. St. XCVI) wurden nicht Romanus' Brüder wiederholt, sondern wie schon oben erwähnt „Nanine“ und „Der unvermuthete Ausgang“ gespielt; jene Wiederholung fand erst am 62. Abend (11. Aug.) statt. Lessing zog das Lustspiel wohl nur deshalb wieder hervor, um zu seinen Bemerkungen St. LXX — LXXIII noch einzelne Nachträge zu geben, die er am Schlusse für die erneuerte Vorstellung versprochen hatte.

Während der Abwesenheit der Truppe (vom 4. December 1767 bis zum 13. Mai 1768) arbeitete Lessing an der Dramaturgie weiter. Aber schon muß in ihm der Gedanke aufgetaucht sein, nicht alle Stücke, sondern nur die bedeutendsten zu besprechen. Am 8. December 1767 waren Stück XXXII — XXXV erschienen, aber am 2. Februar 1768 [1] schreibt er an Nicolai, er müsse um sich greifen, um die Materie zu dehnen, bis die Gesellschaft wieder nach Hamburg komme. Bis Ostern 1768 müssen jedoch schon Stück XXXVI — LXXXII erschienen sein, denn am 25. April jenes Jahres veröffentlichte Lessing wiederum eine Erklärung in der „Neuen Hamburgischen Zeitung“ [2] (Nr. 66), die dahin lautete, daß man wegen des fortgesetzten Nachdruckes die Ausgabe in einzelnen Blättern nochmals abbrechen müsse. In einem Briefe an seinen Bruder Karl [3] bestätigte er dies mit folgenden Worten: „Hier habe ich alle Hände voll zu thun, und namentlich beschäftigt mich noch die Dramaturgie. Sie ist noch nicht weiter hinaus als Stück LXXXII. Der Rest des zweiten Bandes wird in wenigen Wochen erscheinen.“ Damals hatte er aber schon ernstlich daran gedacht, mit dem 2. Bande das Werk abzubrechen, denn er fährt (an der eben angezogenen Stelle) fort: „Wenn ich das Werk noch weiter fortsetze, soll es bandweise, nicht bogenweise erscheinen.“ Aber jene Wochen verstrichen, ohne daß die Dramaturgie vollendet wurde. In einem Briefe an Nicolai vom 28. September 1768 [4] spricht er davon, daß er das Werk noch fertig zu machen habe, und nach einem weiteren Briefe an denselben Freund vom 21. October desselben Jahres [5] denkt er in vier bis fünf Wochen fertig zu sein; aber noch am 5. Januar 1769 heißt es in einem Briefe an Dieze (in Mainz), [6] er werde nächstens fertig werden. Erst zu Ostern 1769 ist dann Alles erschienen, und zwar Hamburg, in Commission bei J. H. Cramer, in Bremen. Erster und zweiter Band; jeder mit einer Vignette von J. W. Meil. Denn am 13. April 1769 [7] fragt Lessing bei Nicolai an, was man zu seinem „Epiloge der Dramaturgie“ sage. Demnach ist die Dramaturgie auf folgende Weise edirt:

---

1) Vgl. L.-M. Bd .XII S. 225. 2) S. Boxberger a. a. O. Einltg. S. XII. 3) vom 9. Juni 1768, vgl. L.-M. Bd. XII S. 234. 4) Vgl. L.-M. Bd. XII S. 241. 5) Vgl. L.-M. Bd. XII S. 247. 6) Vgl. L.-M. Bd. XII S. 261. 7) Vgl. L.-M. Bd. XII S. 271.

Es erschienen

Stück I—XXVI bis Anfang August 1767 — einzeln.
Stück XXVII—XXXI bis Mitte August 1767 — einzeln.
Stück XXXII—XXXV bis zum 8. October 1767 — zusammen.
Stück XXXVI—LXXXII bis Ostern 1768 — einzeln.
Stück LXXXIII—CIV bis Ostern 1769 — zusammen.

Welche Theaterstücke aber hatte Lessing darin besprochen? Nur die Vorstellungen der ersten 52 Abende, vom 22. April bis 28. Juli 1767, abgesehen natürlich von den oben erwähnten Versehen. Die ungleichmäßige Entstehung aber hat dem Werke auch ihren Stempel aufgedrückt. „Die Behandlung", sagen Danzel-Guhrauer[1] mit Recht, „ist ungleich; die Sprache, größtentheils in dem leichten und ungezwungenen Unterhaltungstone, hütete sich nicht immer vor Ausdrücken des gewöhnlichen Umgangs; das Ganze endlich ein Fragment, das in der Mitte abbricht." Abbrechen mußte, wird man besser sagen. Denn Lessing konnte nicht weiter arbeiten, nachdem das Unternehmen in Hamburg gescheitert war und wegen des Nachdruckes nicht einmal die Kosten der Herstellung gedeckt wurden. Mit bitterem Spotte erwähnt der Dramaturgist dies in dem scharfen Epiloge (St. CI—CIV); er wirft einen Blick zurück auf das ganze Unternehmen, gedenkt dabei seiner Berufung, lehnt dann in stolzer Bescheidenheit den Namen eines Dichters ab, macht aber auf die hohe Bedeutung, welche die Kritik für das Theater hat, aufmerksam. Ein kritisches Blatt hätte die Dramaturgie für die Hamburger Bühne sein sollen. Doch es sei nicht möglich geworden, das Gewollte durchzuführen. Die eitle Empfindlichkeit der Schauspieler habe ihm den Theil der Arbeit, welcher ihnen gewidmet sein sollte, bald leid gemacht, und was die Kritik der Theaterstücke angehe, so sei man zu bald unduldsam geworden. Gleichgiltigkeit und offene Feindschaft von Seiten des Publikums habe der Verwirklichung seiner guten Absichten im Wege gestanden. Man wolle nur das sehen, was der französischen Dichtungsmanier entspreche. So sei er gezwungen worden, meist das zu besprechen, was zu thun oder zu kennen nöthig, nicht aber, was geschehen sei. Er habe die dramatische Dichtkunst und den Aristoteles studirt, und auf dessen Regeln, die er für wahr erkannt, gründe er seine Kritiken; deshalb habe er mehrere der berühmtesten Muster der französischen Bühne ausführlich beurtheilt und namentlich gezeigt, wie die Franzosen mit ihrer Regelmäßigkeit die Alten mißverstanden hätten. Jetzt gebe es in Deutschland allerdings eine Strömung, welche sich in dem anderen Extreme, gänzlicher Regellosigkeit, in der „Anlehnung an die Engländer" gefalle; er aber habe vornehmlich gegen die erstere gekämpft und viele bittere Beurtheilungen deshalb erfahren müssen, namentlich von Professor Klotz in Halle und seinem Anhange; doch sei ihm dies gleichgiltig. Mit einer scharfen Verurtheilung des schamlosen Nachdruckes schließt das Werk.

1) a. a. O. Bd. II, 1 S. 167.

§ 8. Die Schauspieler.

Mit der Besprechung der Truppe selbst, welche am Hamburger Theater thätig war, schließt die äußere Geschichte des Unternehmens folgerichtig ab.

Das Personal setzte sich bei der Eröffnung der Bühne folgendermaßen zusammen:

Director: Seyler.
Technischer Leiter: Löwen.
Dramaturg und Rechtsconsulent: Lessing.
Theatermeister: Achterkirchen.[1]
Garderobier: Palm.
Einhelferin (Souffleuse): Clara Hoffmann.
Herren: Ackermann, Böck, Borchers, Eckhof, Garbrecht, Hensel, Merschy, Renouard, Schmalz, Witthöft.
Damen: Ackermann's Töchter Dorothea und Charlotte, Frau Böck, Demoiselle Felbrich, Frau Garbrecht, Hensel, Löwen (mit Töchterchen), Mecour, Merschy, Schmalz, Therese Schulz, Witthöfft.

Es war eine auserlesene Gesellschaft, welche zusammengekommen war, namentlich durch einzelne erprobte Spieler ausgezeichnet, welche die jüngeren durch Rath und That fördern konnten. —

Das bedeutendste Talent unter allen war Konrad Eckhof, den man nicht mit Unrecht die nöthige Ergänzung Lessing's genannt hat;[2] denn sicherlich abstrahirte Lessing von der Praxis Eckhof's nicht weniger, als dieser von Lessing's Theorie lernte, und die treffenden Bemerkungen des Dramaturgisten trugen dazu bei, des Mimen Spielweise zu veredeln, seine Auffassung zu vertiefen, seine ganze Kunst zu vervollkommnen.

Zwar würde es eine lohnende Aufgabe sein, den Lebenslauf dieses interessanten Mannes zu schreiben,[3] allein wir müssen uns hier mit einer kurzen Lebensskizze begnügen, um besonders Eckhof's Bedeutung für das Hamburger Unternehmen in's rechte Licht zu stellen.

---

1) Unrichtig ist, wie Schütze a. a. O. S. 237 mittheilt, die Behauptung, daß man einen Maschinenmeister aus Frankreich berufen habe. 2) Devrient a. a. O. Bd. II S. 124. 3) Es ist mit Prutz (a. a. O. S. 348) sehr zu beklagen, daß der erste große deutsche Schauspieler ohne ein biographisches Denkmal geblieben ist, das seiner würdig wäre. Jetzt ist es leider zu spät, das Fehlende nachzuholen, da kein Lebender Eckhof's Spiel aus eigener Anschauung kennt. Ohne eine solche aber das Leben und die Bedeutung eines Schauspielers schildern zu wollen, ist nicht möglich. Zerstreut findet sich Vieles über Eckhof außer in den angeführten Schriften von Devrient, Schütze, Prutz, Löwen und Meyer bei

1. Nicolai, Reise durch Deutschland und die Schweiz, IV. Bd.
2. Lichtenberg, Briefe aus England, 1775 (Vermischte Schriften III, 1844, S. 218)
3. Iffland, Almanach für Theater und Theaterfreunde 1807, S. 1—49.
4. " Meine theatralische Laufbahn, 1798.
5. " Theorie der Schauspielkunst, 1815.

Konrad Eckhof wurde am 12. August 1720 in Hamburg geboren als der Sohn eines armen Stadtsoldaten, welcher zu gleicher Zeit, um sich und seine Familie zu ernähren, das Handwerk eines Schmieds trieb. Später verschaffte ihm der Sohn eine Anstellung (aber nur als Lichtputzer) bei dem Schönemannschen Theater. Eckhof's Erziehung muß daher eine sehr mangelhafte gewesen sein, doch hat er in seiner Stellung als Schreiber sowohl bei dem schwedischen Postcommissär König (nach Uhde a. a. O. S. 123), als auch besonders bei einem Advocaten in Schwerin, der eine gute Bibliothek besaß, sich seine weitere Fortbildung sehr angelegen sein lassen. So war es ihm denn möglich, da ihn von Jugend an eine unwiderstehliche Begeisterung für das Theater erfüllte, bereits vor vollendetem 20. Jahre in Hamburg, wohin er zurückgekehrt war, am 15. Januar 1740 zum ersten Male aufzutreten, und zwar als Xiphares in Racine's „Mithridat." Es ist merkwürdig, daß an demselben Abende noch zwei Größen der Schauspielerwelt zum ersten Male in Hamburg auftraten, als Monime Charlotte Schröder (später verehelichte Ackermann und Mutter des großen Schauspielers Schröder) und Konrad Ackermann in der Titelrolle, er, durch den Eckhof hinsichtlich der Natürlichkeit des Spieles so tiefgehende Einwirkungen erfuhr. Siebzehn Jahre hindurch blieb Eckhof bei Schönemann und vermählte sich während dieser Zeit (1746) mit der Tochter des ehemaligen Theaterprinzipales Spiegelberg; seine Frau war jedoch nur eine mittelmäßige, nach anderen aber eine tüchtige (Uhde a. a. O. S. 148) Schauspielerin. Später wurde sie blödsinnig; der treue Gatte pflegte sie jedoch bis an seinen Tod; sie selbst aber starb erst im Jahre 1790, „arm, elend und vergessen", in Gotha, sie, die Witwe Eckhofs! — Im Juni 1757 trennte sich Eckhof nach mannigfachen Differenzen von Schönemann, um nach Danzig zu Franz Schuch zu gehen, kehrte aber ganz am Ende des Jahres zu der von ihrem Prinzipal verlassenen Schönemannschen Truppe zurück, welche er dann auf kurze Zeit leitete, bis Koch Ostern 1758 die Prinzipalschaft übernahm. Mit diesem konnte Eckhof sich nicht vertragen, da er bei eigener hoher künstlerischer Einsicht einen Antheil an der Leitung beanspruchte, den Koch ihm nicht zugestehen wollte. So kam es, daß, als Koch im Januar 1764 seine Truppe nach Hamburg geführt hatte, ein Bruch mit Eckhof eintrat, in Folge dessen dieser nach Braunschweig zu seinem alten Jugendgenossen Ackermann gieng.

6. Henning, Ehrentempel 5. (6.) Bd.
7. Weber, Illustrirte Theaterzeitung Jahrgang 1849.
8. Rötscher, Die Kunst der Theatralischen Darstellung.
9. Die kleine Skizze v. J. Kürschner Conrad Eckhof's Leben und Wirken, 1872.
10. Endlich das weitaus Beste: Hermann Uhde Konrad Ekhof [so, nach Autographen!], in R. Gotschall's „Neuem Plutarch", IV, S. 120 ff.

Dazu nehme man noch: Eckhof's eigene Bemerkungen über Kunst und Künstler (in Reichard's Theaterkalender 1779 und Das Tagebuch der Schönemannschen Akademie, Illustr. Musik- und Theaterjournal, Wien 1876, Nr. 32—39 — ungerechnet die zahllosen einzelnen Erwähnungen in Literaturgeschichten, Theaterschriften u. s. w.

Am 24. April traf er daselbst ein.[1] Jedoch nur kurze Zeit sollte er dort bleiben, da die Ackermannsche Truppe bald darauf wieder nach Hamburg zurückkehrte. Bereits damals spielte neben ihm Ackermann's genialer Stiefsohn Schröder, der sich in jugendlichem Uebermuthe dem bewährten Künstler nicht unterordnen wollte und daher öfters zu Streitigkeiten Veranlassung gab, die nur durch ein soldatisches Machtwort Ackermann's (derselbe war ein alter Krieger!) beigelegt werden konnten.[2] Aus dieser wenig angenehmen Stellung, die er bei Ackermann einnahm, wurde Eckhof für das Hamburger Unternehmen gewonnen. Nachdem es jedoch gescheitert war, gieng er 1769 mit Seyler nach Hannover und dann wieder (1770) nach Hamburg zurück und nach vielen anderen Orten, rettete diesen 1771, indem er auf einige Zeit die artistische Leitung der Truppe übernahm, vom Ruine, siedelte mit ihm dann im folgenden Jahre nach Weimar über, wo die Truppe eine Art Hoftheater vorstellte, und blieb dort bis 1774. Als im Mai dieses Jahres das Weimarsche Schloß abbrannte und auch das Theater mit in den Flammen aufgegangen war, mußte die Seylersche Truppe, und mit ihr Eckhof, von Neuem den Wanderstab ergreifen. Da bot ihnen der Herzog von Gotha ein Asyl an, und im folgenden Jahre, während Seyler nach Kursachsen gezogen, die bedeutendsten Kräfte aber (Fr. Mecour, das Boecksche Ehepaar u. A.) in Gotha zurückgeblieben waren, wurde ein förmliches Hoftheater eingerichtet, und Eckhof zum technischen Director ernannt. Drei Jahre bis an seinen Tod bekleidete er mit Ehren diese Stellung, denn er starb am 16. Juni 1778. Am 11. Februar desselben Jahres war er zum letzten Male als „Geist" in Shakespeare's Hamlet (übers. v. Schröder) aufgetreten (vgl. St. XI); beinahe seine letzten Worte auf der Bühne waren demnach merkwürdiger Weise: „Ade, ade, gedenke meiner!" Ist diese Mahnung, mit der er von dem Schauplatze seines Ruhmes schied, erfüllt? Im Ganzen gewiß! Denn außer vielen anderen rühmt besonders der verdienstvolle Geschichtschreiber des deutschen Theaters, Devrient, den großen Mimen mit neidloser Bewunderung und erwähnt ihn häufig mit Begeisterung und Verehrung.[3]

Ueber Eckhof's äußere Gestalt[4] und seine Gesammtthätigkeit seien hier die Worte von Robert Prutz angeführt, der seinerseits wieder dem Urtheile des großen Schauspielers Iffland[5] folgt: „Von Gestalt war Eckhof klein und

1) Köstlich wird bei Meyer Schröder's Leben S. 125 f. diese Ankunft Eckhof's geschildert, als dieser mit seiner Frau und seiner Schülerin Demoiselle Sophie Schulz aus Hamburg aus dem Stroh des Planwagens hervorkroch, „ein gebücktes Männlein mit einer Art Weiberkappe bedeckt", dann sich über eine halbe Stunde mit dem Fuhrmann über den Fahrpreis herumzankte und endlich seinen alten Freund Ackermann begrüßte. 2) In dieser Hinsicht sind die Ansichten, die Meyer in seinem sonst so trefflichen Buche über Eckhof äußert, mit Vorsicht aufzunehmen, da derselbe von seinem Helden selbstredend etwas eingenommen ist. 3) Vgl. Bd. II. S. 67, 83—94, 97, 99—101, 105—106, 128, 130, 131, 133—134, 148—149, 153 ff. und in dem Abschnitte über das Hamburger Unternehmen S. 161—190 sehr oft, endlich besonders S. 242—286. 4) Sein Bild findet sich u. a. im Theaterkalender v. Reichard auf das Jahr 1775. 5) s. dasselbe bei Devrient a. a. O. S. 349 f.

unansehnlich; seine hohen Schultern, die dicken Knöchel sollen auf den ersten Anblick einen ungünstigen Eindruck gemacht haben. Sein blaues Auge war nicht groß, doch um so glänzender. Seine ganze Haltung auf der Bühne nennt Iffland unübertrefflich. Ueber alles entzückend soll sein Organ gewesen sein, ein Organ, das an donnernder Macht, Zartheit und Wohllaut seines Gleichen auf der deutschen Bühne noch nicht gefunden hat, und das er mit dem tiefsten Kunstverständniß zu gebrauchen wußte. Als Schauspieler soll er von jeder Art falschen Künstlerstolzes frei gewesen sein; man rühmt ihm nach, daß er noch in den sechziger Jahren, in der Sonnenhöhe seines Ruhmes wie seiner Kunst, oft die untergeordnetsten Rollen, Bediente u. dgl. übernommen. Als Prinzipal soll er mitunter etwas pedantisch gewesen sein, eine Schwäche übrigens, die durch seinen immer regen Eifer, seine Treue, seinen künstlerischen wie sittlichen Ernst reichlich aufgewogen ward."[1] Damit stimmt im Wesentlichen auch Nicolai in seiner Reise durch Deutschland (Bd. IV S. 578—581)[2] überein. Er sagt von Eckhof: „Er verschmähte allen theatralischen Flitterstaat der Declamation, die auf Stelzen gieng und suchte die wahre Treue der Natur. Er führte in's Trauerspiel den simplen Ton, welcher der Würde und der Zärtlichkeit gleich fähig ist. — — Er führte zuerst in die Lustspiele den natürlichen ungezwungenen Conversationston ein, so wie er im gemeinen Leben unter Leuten von Erziehung herrscht. — — Dieser große Mann schuf das ganze Hamburger Theater um und zog eine ziemliche Anzahl vortrefflicher Schauspieler. Dies gab der Hamburgischen Bühne den großen Vorzug vor allen Schaubühnen Deutschlands."

Diese Worte führen uns zu Eckhof's Bedeutung für das Hamburger Unternehmen und damit für die Geschichte der deutschen Bühne, sowie zu seinem Verhältniß zu Lessing. Keiner hat letzteres so richtig erkannt und so klar dargestellt als Devrient.[3] Großartig nennt dieser die Uebereinstimmung des Strebens zwischen Lessing und Eckhof: „Beide von derselben redlichen Wahrheitsliebe, von gleichem Eifer für Einführung volksthümlicher Natürlichkeit und Einfalt, wurde Eckhof durch den unendlich größeren Geist Lessing's geleitet, und alles, was dieser gedacht und gewollt, trat in Eckhof, und nur in ihm, vollkommen in die künstlerische Erscheinung. Sie waren für einander geschaffen." So sind sie die Stifter der eigentlich deutschen Schauspielkunst geworden. Wie Lessing die deutsche Literatur von dem Banne der Abhängigkeit von Frankreich befreit, so hat Eckhof, obwohl er, wie auch Lessing, von französischer Kunstanschauung ausgieng und selbst Nachahmer der Franzosen war, ja in der Komödie für immer blieb, doch in den entscheidenden Rollen im Trauerspiele „dem deutschen Worte und dem deutschen Geiste die ersten, für alle Zeiten entscheidenden Siege

---

1) S. Prutz a. a. O. S. 349 f. 2) nach Prutz a. a. O. S. 350 f. 3) a. a. O. Bd. II S. 124, 179—180, 251—252, 260.

erfochten."[1] Sein Kunststreben kleidete er später in einem Gespräche mit Nicolai, als dieser sich bewundernd darüber äußerte, daß er den Odoardo in Lessing's Emilia Galotti so treffend dargestellt habe, in die classischen Worte, „daß der Mime, um der Schöpfung des Dichters den vollen Schein der Wirklichkeit zu verleihen, ihm in das Meer der menschlichen Empfindungen und Leidenschaften nachtauchen müsse, bis er ihn finde."[2] Und auch im Aeußerlichen hob er den Schauspielerstand zu einem wahren Künstlerberufe empor. Schon verhältnißmäßig früh in seiner Laufbahn stiftete (1753) er in dem kleinen Kreise seiner Umgebung eine sogenannte Akademie, um durch Vorlesungen Wissen und Sitte der Schauspieler zu heben. Nicht minder erwarb er für sie auch Geltung in der bürgerlichen Gesellschaft. Mit ihm selbst machten die ersten Hamburger Familien schon seit langer Zeit eine Ausnahme, indem sie ihn als Gast zu sich einluden. Er lebte somit in Hamburg im feinen bürgerlichen Kreise und verkehrte z. B. viel mit dem bekannten Hamburger Philosophen Reimarus; denn „er, das erste Schauspielermuster war ein ehrbarer, rechtschaffener und gottesfürchtiger Mann, dem keine einzige Eigenschaft eines echten Christen und guten Bürgers fehlte."[3] Wo es den Stand der Schauspieler und ihre Kunst zu heben galt, bei dem Nationaltheater in Hamburg, bei den Hoftheatern in Weimar und Gotha, ja bei dem zweiten Nationalunternehmen in Mannheim, überall steht Eckhof's Namen in vorderster Linie. Daher führt er mit Recht neben dem Ehrennamen eines deutschen Roscius und Garrick auch den eines Vaters der deutschen Schauspielkunst. Durch das Zusammenwirken des Regenerators der deutschen Literatur, Lessing's, mit diesem Reformator, ja Schöpfer der deutschen Bühnenkunst mußten daher große Erfolge erzielt werden. So erklärt sich die Harmonie beider, wie sie sich in der Dramaturgie ausspricht. Lessing hielt Eckhof's Spiel für mustergiltig, Eckhof aber war voll von Lessingschen Ideen und von Lessingschem Geiste durchdrungen. Dies beweist Lessing's Kritik über Eckhof, die wir nun im Einzelnen darlegen wollen. Zuerst möge hier eine Uebersicht der Rollen folgen,[4] welche Eckhof in den von Lessing besprochenen Stücken spielte:

1. Evander — in Cronegk's Olint und Sophronia — St. I — V. VII. Schröder bemerkt dazu: Trefflich!
2. Der Marquis — in Nivelle de la Chaussée's Melanide (St. VIII. XXII) Schröder: Trefflich!
3. Der Baron — in Heufeld's Julie (St. VIII — IX). — Schröder: Sehr gut!
4. Philto (?) — in Lessing's Schatz (St. IX).

---

1) S. Devrient a. a. O. Bd. II S. 277. 2) Vgl. Stahr a. a. O. Bd. I S. 301, Kürschner a. a. O. S. 40 f. u. Uhde a. a. O. S. 205. 3) S. Devrient a. a. O. Bd. II S. 280; vgl. auch Goethe Aus m. Leb. Bch. XIII (24. Bd. S. 86 Ausgabe v. Reclame). 4) Nach Meyer, Schröder's Leben II, 2 S. 19 f. Die von Lessing kritisirten Rollen sind in der obigen Uebersicht gesperrt gedruckt.

5. Lisimon (?) — in Destouches' Das unvermuthete Hinderniß (St. X).
6. Mangold — in „Der neuen Agnese" (St. X). — Schröder: Gut.
7. Oroes — in Voltaire's Semiramis (St. X—XII. XXVI—XXVII). — Schröder: Meisterhaft!
8. Arist — in Destouches' Verheirathetem Philosophen (St. XII. XIV. XVII. LI).
9. Cremant (?) — in Quinault's Coquetter Mutter (St. XIV).
10. Pathelin[1] — in Brueys' und Palaprat's Advocat Pathelin (St. XIV).
11. Sidney — in Gresset's Sidney (St. XVII).
12. Lycander — in L'Affichard's Ist er von Familie? (St. XVII).
13. Dorimond — in Frau Graffigny's Cenie (St. XX. LIII).
14. Graf Olban — in Voltaire's Nanine (St. XXI. XXVIII. XXXVI. LXXIII). — Schröder: Nicht vornehm genug.
15. Graf Essex — in Th. Corneille's Essex — (St. XXII—XXV. LIV).
16. Franz — in Frau Gottsched's Hausfranzösin (St. XXVI). — Schröder: Franz, den Gelbschnabel der 47jährige!
17. Arnolph — in Molière's Frauenschule (St. LIII).
18. Lycast — in Romanus' Brüdern (St. LXX—LXXIII. XCVI—C). — Vgl. Meyer, Schröder's Leben Bd. I S. 183.
19. Argante — in Marivaux' „Unvermuthetem Ausgange" (St. LXXIII).
20. Richard — in Weiße's Richard III (St. LXXIII—LXXIV. LXXIX. LXXXIII). — Schröder: Gut, bis auf die körperliche Kraft.
21. Hart (= Duru) in Voltaire's Die Frau, die Recht hat (St. LXXXIII).
22. D'Orbesson — in Diderot's Hausvater (St. LXXXIV). — Schröder: Vollkommen! Ich hätte mich nicht mit ihm messen mögen.

Bei Meyer a. a. O. (II, 2 S. 20—21) werden noch dreißig Rollen Eckhof's aus jener Zeit namhaft gemacht, meist mit lobenden Prädicaten Schröder's (z. B. Major Tellheim in Lessing's Minna von Barnhelm: „unübertrefflich, wenn der Körper gepaßt hätte"), und trotzdem wird von Meyer[2] bemerkt, daß Eckhof in jener Zeit noch mehr Rollen gespielt habe, die aber nicht nachzuweisen seien, da Vertheilung der Rollen und Komödienzettel aus jener Zeit leider verloren gegangen wären. Allein genügt nicht schon die vorstehende Zusammenstellung, um Jedem eine hohe Bewunderung des Mannes einzuflößen, der mit so seltener Vielseitigkeit und so rastlosem Fleiße sich in die verschiedenartigsten Rollen hineinzustudiren wußte?

Lessing erwähnt in der Dramaturgie acht Rollen Eckhof's und kritisirt sie. Es möge verstattet sein, die Hauptpunkte dieser Kritik anzugeben.

Zuerst trat Eckhof als Evander in Cronegk's Olint und Sophronia auf. Hier spricht der bewundernde Kritiker das erste, aber eigentlich Alles umfassende

1) Diese Rolle, sowie Nr. 11 (Sidney), Nr. 13 (Dorimond) und Nr. 15 (Essex) erwähnt Meyer a. a. O. nicht. 2) a. a. O. II, 2 S. 14.

Wort über den großen Mimen aus, obwohl dieser nur eine ganz untergeordnete Rolle gespielt hatte. Der Theoretiker war mit dem Praktiker gleich beim ersten Anblicke eins: „Indeß mag dieser Mann eine Rolle machen, welche er will; man erkennt ihn in der kleinsten noch immer für den ersten Akteur und bedauert, auch nicht alle übrigen Rollen von ihm sehen zu können.“ [1] Besonders lobt Lessing dann an Eckhof den vorzüglichen Vortrag der Sittensprüche und allgemeinen Betrachtungen, [2] denn er verstehe es, die Worte in ununterbrochenem Flusse zu sprechen und mit dem richtigsten Accente und tiefer Empfindung. Hierbei flicht Lessing einen Excurs über den Vortrag moralischer Stellen ein, will jedoch alles Lehrreiche, was er etwa vorgebracht, nur von Eckhof's Spiel abstrahirt haben, der ein Künstler sei, welchem das Gute nicht bloß gelinge, sondern der es mache. [3] In der Melanide des Nivelle de la Chaussée trat Eckhof als Marquis auf, und Lessing rühmt an ihm die intensiven Accente, mit denen er einzelne Worte betone; dadurch werde die Declamation so unerreichbar schön. [4] Als „Vater“ in Heufeld's „Julie“ wird besonders das meisterhafte Spiel Eckhof's in der Scene, wo er seine Tochter fußfällig bittet, von der nach seiner Meinung unwürdigen Heirath abzustehen, hervorgehoben. [5] Die Kraft der Komik aber, welche Eckhof besaß, preist Lessing besonders in der Durchführung der Rolle des Advocaten Pathelin. [6] Bei der Rolle des Orosman in Voltaire's Zaire wird wiederum das Spiel Eckhof's als typisch gepriesen und gleichsam ein Vorbild genannt für das, was Remond de Sainte Albine in seinem „Schauspieler“ verlange; [7] er habe es unvergleichlich schön verstanden, aus einer Gemüthsbewegung in die andere überzugehen, ohne die Zuschauer irgend einen Sprung merken zu lassen. [8] Voller noch tönt das Lob, das Eckhof bei der Darstellung des „Sidney“ in Gresset's gleichnamigem Lustspiele gespendet wird. Diese Rolle wird als eine seiner besten bezeichnet, da er die enthusiastische Melancholie, das Gefühl der Fühllosigkeit, worin, so zu sagen, die Gemüthsverfassung Sidney's bestehe, mit der größten Kunst und Wahrheit getroffen habe. [9] Aber die höchste Staffel des Lobes ersteigt Eckhof bei der Besprechung seiner Darstellung Dorimond's in Frau Graffigny's „Cenie“. Hier wird die treffliche Mischung von Sanftmuth und Ernst, Weichherzigkeit und Strenge in uneingeschränktem Maße anerkannt und mit dem bewundernden Worte geschlossen, daß jedes Glied an dem Körper dieses Mannes eine eigene Zunge habe. [10] Endlich wird noch Eckhof's Meisterschaft als Essex in

---

1) S. S. 17. 2) S. S. 19—27. 3) Doch bemerkt Devrient a. a. O. II S. 271 f. mit Recht, daß Lessing bei allem seinen Lobe, das er hier Eckhof persönlich zolle, doch die „conventionelle Feierlichkeit der Versailler Schule“, nach welcher Eckhof sich gebildet hatte, und der er noch anhieng, fein tadele. Daher jener animose Ausruf auf S. 25: „Weg also mit diesem unbedeutenden Portebras“ u. s. w. 4) Vgl. S. 49. 5) Vgl. S. 54—55. 6) Vgl. S. 88 — doch daneben die Note 20 auf derselben Seite. 7) Vgl. S. 101 u. das. Anm. 11. 8) Vgl. S. 100—101. 9) Vgl. S. 103. 10) Vgl. S. 126. Es sei hier z. A. 9 noch nachgetragen, daß der dort citirte Versanfang in einem Gedichte der

Th. Corneille's Trauerspiel „Essex" hervorgehoben, eine Rolle, die schon ein „gleichgültiger" Acteur nicht verderben könne, aber ein Eckhof vortrefflich durchgeführt habe. [1]

Dieses wird genügen, um wenigstens die Größe des Mannes, der schon durch seinen Namen dem Hamburger Unternehmen hohen Glanz verlieh, erkennen zu lassen und eine volle Würdigung des Wortes zu ermöglichen, welches der congeniale Devrient über den Meister sprach: [2] „Er ist der gerechte Theilhaber an dem Ruhme Lessings: das deutsche Drama erschaffen zu haben." Wir schließen deshalb mit Gotter's bedeutungsvollen Worten über Eckhof: [3]

„Ein Proteus von Gestalt, ein Zauberer im Ton,
Stieß er den Unsinn vom entweihten Thron
Und setzte Wahrheit an die Stelle.
Wißt: er schuf euch die Kunst und adelte den Stand,
Orakel eures Spiels und Vorbild eurer Sitten."

Neben Eckhof steht zunächst Konrad Ackermann. Ueber ihn und seine allgemeine Bedeutung haben wir schon früher gesprochen, [4] es erübrigen noch wenige Worte über seine Thätigkeit als Schauspieler bei der Hamburger Entreprise. Seine Theilnahme am Spiele war nur eine sehr beschränkte; so spielte er [5] den Freeport (in Voltaire's Kaffeehaus, St. XII), den Schulwitz (in Destouches' Gespenst mit der Trommel, St. XVIII) und endlich Osmin (in Favart's Soliman II, St. XXXIII—XXXVI). Auch bezog er im Sommer 1767 kein Gehalt, erhielt solches vielmehr erst seit dem September jenes Jahres, als er im „Geizigen" von Molière auftrat. In der Dramaturgie wird Ackermann nur einmal erwähnt, [6] als er den Geronte im „Verheiratheten Philosophen" von Destouches spielte; seine Leistungen werden hier unverbesserlich genannt. [7] Damals war seine Glanzperiode allerdings vorüber. Schröder (bei Meyer I S. 16) urtheilt u. a. von ihm: „Freilich stand — der komische Schauspieler weit über dem

---

lateinischen Anthologie (ed. Meyer, Bd. II. N°. 954), welches in 5 Distichen die Kunst des Pantomimen preist, zu finden ist. Vgl. Cosack, Bild und Gleichniß in ihrer Bedeutung für Lessing's Stil, Programm der Petrischule zu Danzig 1869 S. 13 Anm. und E. Grosse, Wissenschaftliche Monatsblätter 1877 Nr. 3 S. 44. 1) Vgl. S. 155. 2) a. a. O. Bd. II S. 278. 3) Vgl. Gedichte Thl. I, 1778, S. 342. 4) Vgl. § 2. 3. 6. S. VII ff., S. XII ff., S. XXXI f. 5) Vgl. Meyer, Schröder's Leben Bd. I S. 183 ff. Daher ist es unbegreiflich, daß in demselben Buche II, 2 S. 117 bei dem Rollenverzeichnisse steht: „Lücke von Ostern dieses (d. h. 1767) bis Anfang Decembers des folgenden Jahres." 1768 soll er dann noch gespielt haben: „Paul Werner" in Lessing's „Minna von Barnhelm"), den „Unbekannten" in „Der Schein trügt", endlich „Olban" im „Galeerensklaven." 6) Vgl. St. VII S. 71. 7) Seine Frau Sophie Charlotte geb. Biereichel, früher verehelichte Schröder (ihr Mann war Organist in Berlin) und Mutter des großen Mimen Schröder, selbst eine hervorragende Schauspielerin, scheint damals nicht aufgetreten zu sein, da bei der Angabe ihrer Rollen (bei Meyer, Schröder's Leben I S. 122) die Jahre 1767 und 1768 ausgelassen sind.

tragischen. Ich erinnere mich nicht, in den langen Jahren meiner Beobachtung eine einzige Uebertreibung von ihm bemerkt zu haben."

Ein bedeutender Schauspieler war auch Joh. Mich. Böck. Ursprünglich Barbier, war er 1762 bei der Ackermannschen Gesellschaft eingetreten und zeigte in ruhigen und fein komischen Rollen viel Anlage.[1] Den Theophan in Lessing's Freigeist stellte er z. B. so gut dar, daß der Dichter bemerkte:[2] besonders spielt Herr Böck den Theophan mit all dem freundlichen Anstande, den dieser Charakter erfordert, um den endlichen Unwillen über die Hartnäckigkeit, mit der ihn Adrast verkennt und auf dem die ganze Katastrophe beruht, dagegen abstechen zu lassen." Im Tragischen hingegen, meint Devrient, nahm er den Mund zu voll und declamirte gesangartig oder bellte. Doch hatte er sich schon bei Ackermann in tragischen Rollen versucht.[3] Auf jenes Bellen mag auch wohl die St. V A. 13 (S. 32) mitgetheilte Anecdote zurückzuführen sein. Im Ganzen aber wird über ihn Schröder's Urtheil Giltigkeit haben:[4] „Ueberhaupt besaß er zwar Fertigkeit, aber keine innere Geisteskraft." Er blieb bei Eckhof, auch als das Hoftheater in Gotha sich unter Eckhof's Direction bildete, und war eins der bedeutendsten Mitglieder desselben,[5] zuletzt Eckhof's Nachfolger und als Hamletspieler berühmt.[6] Er starb 1793.

Neben ihm wird David Borchers erwähnt „ein genialer, den Studien entlaufener junger Mann, blond, wohlgebildet,[7] nur daß ihm, wie Eckhof, der Kopf in den Schultern steckte. Er war von außerordentlichem und vielseitigem Talente, lebhaftem Mienenspiele, voll Feuer, Geist und sprudelndem Witze und hielt sich mit Begeisterung an Eckhof's Muster."[8] Er zeichnete sich besonders in den Rollen aus, in welchen es galt, den Ausdruck verbissener Wuth darzustellen (vornehmlich durch seine schnarrende Aussprache des gutturalen „r"), sonst war er noch stark in Liebhaber- und Heldenrollen, in zärtlichen und komischen Alten und Raisonneurs — d. h. also in reflectirten Charakteren. Genau auswendig zu lernen liebte er nicht, extemporirte aber dafür sehr gut.[9] Lessing erwähnt ihn in der Dramaturgie nur als Antenor in De Belloy's Zelmire,[10] wo er ihm die unbedingteste Anerkennung zollt. Später blieb er bei Ackermann.[11]

Schließlich werden in der Dramaturgie noch Herr Hensel und Herr Merschy erwähnt,[12] welche Bedientenrollen sehr gut darstellten, eine nicht zu unterschätzende Leistung, da im französischen Lustspiele gerade diese Rollen für die Entwicklung der Handlung meist von hoher Wichtigkeit sind.[13] Hensel war, abgesehen davon, daß er der Gatte einer sehr bedeutenden Frau war, schon in

1) Vgl. Devrient a. a. O. S. 162. 2) S. S. 89 f. 3) Vgl. Meyer a. a. O. I S. 121, 130, 133, 138. 4) Meyer I S. 147. 5) Vgl. Devrient a. a. O. S. 255. 6) Vgl. Prutz a. a. O. S. 355. 7) Sein Bild findet sich im Theaterkalender von Reichard vom Jahre 1779. 8) Vgl. Devrient a. a. O. II S. 152 f. 9) Vgl. über ihn Schröder's Urtheil bei Meyer a. a. O. I S. 145—147. 10) S. S. 122. 11) Vgl. Devrient a. a. O. II S. 245. 12) S. 114. 13) Man denke nur an Just in Lessing's Minna von Barnhelm, wo noch ein ähnliches Verhältniß stattfindet.

Schönemann's Truppe wichtig,[1] da er dort „dumme Bedienten" und überhaupt Rollen lächerlicher Gravität gut spielte; ebenso bei Ackermann.[2] Merschy war bei der Ackermannschen Truppe 1765 eingetreten; er war zwar brauchbar, aber es fehlte ihm an Kopf.[3]

Von dem übrigen männlichen Personale ist wenig zu sagen. Es waren Garbrecht; ihn nebst seiner Frau nennt Schütze[4] „ein paar unbedeutende Subjecte"; ferner Schmelz, welcher als Aladin in Cronegk's Olint und Sophronia nicht gefiel,[5] Witthöft, schon bei Koch als Komiker von grotesker Lächerlichkeit bekannt,[6] endlich Günther und Renouard. Nach und nach kamen noch hinzu: Barzanti, ein guter Tänzer und trefflicher Harlekin[7] Brandes,[8] Meyer († 1783 als Regisseur in Mannheim), Lembrecht, Hempel, Schulz, Koch,[9] Waizhöfer und vor allen der geniale junge Schröder (1744—1816), der für die spätere Geschichte des deutschen Theaters, speziell des Hamburgischen so ungemein wichtig, für jene Zeit aber nur von untergeordneter Bedeutung ist, da er, wie schon S. XXV erwähnt ist, sich in der ersten wichtigen Zeit des Unternehmens in Mainz bei Kurz befand; erst im Februar 1768 trat er mit einem Gehalte von 48 Mark monatlich ein. Uebrigens gingen Witthöft, Schmelz, Garbrecht und Lambrecht bereits 1767 zu Döbbelin nach Berlin.

Von dem Damenpersonale erwähnen wir zunächst Ackermann's Töchter Dorothea und Charlotte. Sie bekamen erst im September 1767 Gehalt und traten auch nur in einzelnen Rollen auf, welche bei Meyer[10] verzeichnet sind. Doch ließ die Direction der ältesten Tochter Ackermann's, Dorothea, als Schauspielerin keine Gerechtigkeit widerfahren.[11] Trotzdem war sie in jugendlichen Nebenrollen, im Singspiele und vorzüglich im Ballete unentbehrlich. Geboren am 12. Februar 1752 verließ sie später (im Juni 1778) die Bühne und heirathete den Professor Unzer in Altona. „Hohe, edele Gestalt, unvergleichliches Ebenmaß der Glieder, sanft einschmeichelnde, immer verständliche Stimme, reges und richtiges Gefühl begünstigten sie. ... Sie spielt, was man ihr anvertraut und verfehlt nichts. Vorzüglich glänzte sie in sanften, schwärmerischen und zärtlichen Charakteren und in der Munterkeit, welcher vergönnt ist, die Grazien vorwalten zu lassen."[12] — Die jüngere Schwester, Charlotte (geb. 1757), war damals erst 10 Jahre alt und entwickelte sich erst später; sie soll eine Schauspielerin „von vorzüglichem Talente und bezaubernder Anmuth gewesen sein." Am

---

1) Vgl. Devrient a. a. O. II S. 101. 2) Vgl. Devrient a. a. O. II S. 152; Meyer a. a. O. I S. 116, 133, 147. 3) Vgl. Meyer a. a. O. S. 138, 140, 148. 4) Hamburg. Theatergesch. S. 340. 5) Vgl. Meyer a. a. O. I S. 182. 6) Vgl. Devrient a. a. O. II S. 108, 131. 7) Vgl. Meyer a. a. O. I S. 241. 8) doch ist es fraglich, ob wir darunter den später so berühmt gewordenen zu verstehen haben (vgl. Prutz a. a. O. S. 362). 9) später bei Seyler, vgl. Devrient a. a. O. II S. 241. 10) a. a. O. II, 2 S. 125—126 und 134. 11) Vgl. Meyer a. a. O. I S. 184. 12) S. Meyer a. a. O. I S. 305.

18. Mai 1775 starb sie plötzlich, erst 18 Jahre alt.[1] Wenig bedeutend waren die Damen Merschy, Renouard, Garbrecht (diese wurde nur als Schutzbefohlene der Madame Hensel angenommen),[2] Witthöft (Frau und Tochter), Therese Schulz (auf Lessing's Empfehlung von Schuch in Breslau verschrieben und in Soubrettenrollen z. B. als Dorinette im Nachspiel gut, nicht aber in der Tragödie);[3] ferner Frau Brandes,[4] Frau Schmelz und Frau Weizhöfer, welche später kam. Von diesen giengen Therese Schulz, Frau Witthöft, Schmelz und Gerbrecht bald fort. Ebenso erlitt die Bühne einen empfindlichen Verlust, als Demoiselle Cornelia Felbrich im November 1767 zu Döbbelin nach Berlin ging. Ihrer gedenkt Lessing anerkennend in der Rolle Agnese.[5] Alter, Figur, Miene, Stimme, alles kommen ihr zu Statten,[6] und an diese Vorzüge, welche ihr Spiel von Natur habe, reihten sich noch eine Menge Feinheiten an, welche von Vorbedacht und Kunst zeugten.

Die bedeutendsten Kräfte aber waren Frau Hensel, Mecour, Löwen (auch ihr sechsjähriges Töchterchen trat schon mit auf) und Böck.

Zuerst Frau Hensel. Wir haben dieser Frau schon öfters gedenken müssen, und zwar meist nicht lobend; hier aber soll sie als Schauspielerin gewürdigt und namentlich ihre Bedeutung für das Hamburger Unternehmen hervorgehoben werden, so weit es vornehmlich aus Lessing's Urtheilen hervorgeht. Friederike Spaarmann, verehelichte Hensel, war am 23. Mai 1738 zu Dresden geboren. Seit 1754 war sie Mitglied der sehr unbedeutenden Truppe des Harlekins Kirsch, der in Sachsen umherzog, und verheirathete sich 1755 mit dem Schauspieler Hensel, mit dem sie eine (allerdings war auf beiden Seiten die Schuld gleich groß) wenig musterhafte Ehe führte.[7] Mit ihm zog sie zu Schuch nach Breslau, aber schon im Frühjahr 1757 finden wir beide als Mitglieder der Ackermannschen Gesellschaft; denn am 18. März trat sie in Halle als Miß Sara Sampson auf. Im October desselben Jahres verließ sie die Bühne, doch nur auf kurze Zeit, denn am 10. April 1759 finden wir sie wieder bei Ackermann, und zwar in Bern. In dieser Truppe bildete sie sich (nachdem sie 1763 in Wien, dann auf kurze Zeit in Hildburghausen, sogar zum zweiten Male in Wien gespielt hatte, wo sie jedoch wenig Anklang gefunden und deshalb in ihre alte Stellung zurückkehrte) allmählich zu einer sehr

---

1) Vgl. Meyer a. a. O. Bd. I S. 279. 2) Vgl. Meyer a. a. O. I S. 182. 3) Vgl. Meyer a. a. O. I S. 182. 4) Vgl. Prutz a. a. O. S. 362. 5) S. 62. 6) Dieses Lob, so wie das gleich unten zu erwähnende der Mad. Löwen trug Lessing eine hämische Verläumdung in der „Deutschen Bibliothek" von Klotz ein, wo der anonyme Kritiker „Stl." (Klotz selbst?) Bd. III S. 59 sagte: „Einige haben ihn einer Parteilichkeit sowohl im Tadel . . . als im Lobe z. B. bei der sonoren Stimme der Mad. Löwen oder bei der Erhebung der Mademoiselle Felbrich beschuldigen wollen." Vgl. noch dieselbe Bibliothek Bd. IV S. 171. 7) Eine charakteristische Anecdote findet sich bei Meyer a. a. O. I S. 141.

tüchtigen Schauspielerin aus, welche Devrient [1] mit Recht neben Eckhof stellt und mit dem Ehrennamen der ersten Schauspielerin ihrer Zeit feiert. Sie war von junonischem Wuchse, später vielleicht etwas zu voll, ihre Züge aber regelmäßig und der Schnitt des Gesichtes kühn. [2] Ihre Declamation war vollkommen. Schrödern gefiel sie besser in sanften Rollen, ihre Zittertöne und die „Ooo, Aach, Thrääänen, Seeelenpein" abgerechnet. [3] In der Rolle als Milwod in Lillo's „Kaufmann von London" fand sie stürmischen Beifall, und seit dieser Zeit spielte sie am liebsten und häufigsten heftige und pathetische Rollen, obwohl hier ihre Zittertöne noch mehr beleidigten, und ihr Kothurngang Schrödern als Dragonerschritt galt. [4] Die Stellung endlich, die sie bei der Ackermannschen Gesellschaft einnahm, ihre Eifersucht gegen Karoline Schulz, ihr Einfluß bei der Entstehung des Hamburger Unternehmens ist früher schon, ebenso der Umstand berührt worden, [5] daß Lessing durch ihre Empfindlichkeit veranlaßt wurde, die Beurtheilungen der Schauspieler aufzugeben. [6] Meyer [7] sagt mit Recht: „Madame Hensel glaubt nicht zu glänzen, wenn sie nicht allein glänzt." Sie riß daher alle guten Rollen an sich, und ihr Repertoir war so groß, wie es wohl kaum jemals eine Schauspielerin gehabt hat. Stellen wir — entsprechend unserem Vorgehen bei Eckhof — einmal ihre Rollen in den Stücken zusammen, [8] welche in der Dramaturgie beurtheilt werden, so wird die Wahrheit obiger Worte einleuchten. Sie spielte: [9]

1) Clorinde — in Cronegk's Olint und Sophronia (St. I—V. VII).
2) Julie — in Heufeld's Julie (St. VIII).
3) Semiramis — in Voltaire's Semiramis (St. X—XII. XXVI—XXVII).
4) Celiante in Destouches' Verheirathetem Philosophen (St. XIV. [10] XVII. LI).
5) Lindane — in Voltaire's Kaffeehause (St. XII).
6) Henriette — in Destouches' Poetischem Dorfjunker (St. XIII).
7) Sara — in Lessing's Miß Sara Sampson (St. XIII—XIV).
8) Die Liebhaberin — in Cerou's Der Liebhaber als Schriftsteller und Bedienter (St. XIV.)
9) Henriette — in Lessing's Freigeist (St. XIV).

1) a. a. O. Bd. II S. 151. 2) Ihr Portrait als Merope findet sich in dem Theaterkalender von Reichard vom Jahr 1776. 3) Vgl. Meyer a. a. O. I S. 141, 96. 4) Vgl. Meyer a. a. O. I S. 142. 5) vgl. S. XXI f. 6) Doch schätzte Lessing ihr Talent aufrichtig hoch. So sprach er sich noch später, als man ihr bei einer Vorstellung der Emilia Galotti die Rolle der Gräfin Orsina nicht gegeben hatte, in einem Briefe vom 25. October 1772 an den Staatsrath v. Gebler in Wien (vgl. L.-M. XII S. 443) über sie dahin aus: „Ich bin kein persönlicher Freund von Madame Hänselin, aber ich muß ihr die Gerechtigkeit widerfahren lassen, daß ich noch keine Aktrice gefunden, die das, was sie zu sagen hat, mehr versteht und es mehr empfinden läßt, daß sie es versteht." 7) a. a. O. I S. 149. 8) nach Meyer a. a. O. I S. 183. 9) Die in der Dramaturgie besprochenen Rollen sind gesperrt gedruckt. 10) wird freilich St. XII S. 71 ausdrücklich bezeugt, daß Mad. Löwen die Celiante spielte.

10) Zaïre — in Voltaire's Zaïre (St. XV — XVII).
11) Cleanthis — in Regnard's Demokrit (St. XVII).
12) Julie Heiter (Araminte) — in Marivaux' Falschen Vertraulichkeiten (St. XVIII).
13) Zelmire — in de Belloy's Zelmire (St. XVIII — XIX, XX).
14) Cenie — in der Graffigny Cenie (St. XX, LIII).
15) Mistreß Freemann (Sophie) — in Weiße's Amalia (St. XX).
16) Nanine — in Voltaire's Nanine (St. XXI, XXVIII, XXXVI, LXXIII).
17) Elisabeth — in Th. Corneille's Grafen Essex (St. LIV [1]).
18) Cleopatra — in P. Corneille's Rodogune (St. XXIX – XXXIII).
19) Roxelane — in Favart's Soliman II (St. XXXIII — XXXVI).
20) Merope — in Voltaire's Merope (St. XXXVI f.; XLIV f.; XLVII f.; XLIX f.).

Außerdem zählt Meyer noch 12 verschiedene Rollen auf, darunter Minna von Barnhelm und Julie in „Romeo und Julie". Kurz, „wo sich eine glänzende Rolle fand, im Lust- oder Trauerspiele, Liebhaberin, Frau oder Mutter, die mußte ihr allein gehören, die mußte Schauspielerinnen untersagt werden, die ihr zur Seite standen." [2] Lessing beurtheilt sie nur als Clorinde, Sara und Cenie. In der Rolle der ersteren lobt er [3] ihre richtige Declamation, verbunden mit oder besser entsprungen aus glücklicher Empfindung und richtiger Beurtheilung, ein Spiel, ebenso wahr als schön, mit vielen Verfeinerungen der Rolle, die man fast noch in größerer Anzahl wünschen möchte. Als Sara [4] leistete sie ebenfalls Vortreffliches, namentlich das Zucken, kurz bevor der Tod eintrat, stellte sie mit überraschender Naturwahrheit dar. Endlich als Cenie [5] spielte sie so, daß kein Wort von ihr vergebens gesprochen wurde; doch schien sie dem Kritiker zu groß für diese Rolle. Damit war nichts anderes gesagt als: Sie hätte diese Rolle nicht an sich reißen sollen. Welche Folgen diese Aeußerungen hatten, ist wiederholt angegeben worden; auf sie beziehen sich auch Lessing's Worte im XXV. und CI — CIV. Stücke. Doch besserte sich Frau Hensel nicht. Später gieng sie mit Seyler nach Hannover, 1771 zum dritten Male nach Wien. Dort war sie auch als Schriftstellerin thätig, indem sie ein Operngedicht „Oberon" verfaßte, das sich lange auf dem Repertoir erhalten hat. [6] Von dort kam sie jedoch bald zurück und heirathete dann endlich (Nov. 1772) Seyler; nach wechselndem Aufenthalte in Gotha, Mannheim und Hamburg starb sie 1790 in Schleswig. [7]

Gleichfalls sehr bedeutend war Frau Mecour. [8] Susanne (nach anderen: Elise) Mecour, geb. Preißler, war 1735 in Frankfurt a/O. geboren.

1) in St. XXII—XXV spielte Frau Löwen diese Rolle, vgl. S. 156. 2) a. a. O. I S. 183. 3) S. S. 27—29. 4) S. S. 81—82. 5) S. S. 125. 6) Vgl. Devrient a. a. O. Bd. II S. 250 Anm. 7) Vgl. Prutz a. a. O. S. 363. 8) Vgl. Devrient a. a. O. Bd. II S. 168, und Schütze a. a. O. S. 340.

Sie betrat zuerst die Bühne 1751 unter Schuch in Breslau, gieng dann 1755 zu Koch nach Leipzig, 1756 aber zu Döbbelin nach Weimar. Sie wanderte überhaupt viel und ist deshalb auf vielen Bühnen aufgetreten. Nachdem sie in den sechziger Jahren einige Zeit in Hannover privatisirt hatte, finden wir sie 1767 in Hamburg. Sie wurde als Soubrette und in affectirten Damenrollen sehr gelobt. Ihre Stimme war melodisch, umfangreich und bildsam,[1] und so wandte sie sich in Hamburg dem Trauerspiele zu. Bekanntlich war sie es, die sich Lessing's Kritik verbeten hatte;[2] somit ist uns ihr Spiel nicht weiter bekannt, und nur aus Gotter's[3] Nachrufe können wir dasselbe als ein fein- und neckisch-komisches, die Natur getreu nachahmendes charakterisiren:

„Künftig wird Thalia nicht, ihr Gecken,
Mehr durch schlauen Spott euch necken,
Noch durch treuen Widerschein
Der Natur, Ihr Weisen, euch erfreun." u. s. w.

Später, nach Auflösung der Truppe, blieb sie Ackermann treu, gehörte dann zur Gothaischen Hofbühne und war zuletzt in Wien engagirt, wo sie am Ende des vorigen Jahrhunderts starb.

Eine hervorragende und liebenswürdige Künstlerin war Frau E. L. D. Löwen, welche Lessing am häufigsten kritisirt. Sie war die Tochter des schon früher[4] erwähnten Theaterprinzipales Schönemann und 1738[5] in Lüneburg geboren. Schon als siebenjähriges Mädchen soll sie der Liebling des Hamburger Publikums gewesen sein.[6] Sie wurde später von dem als Schauspieler und Dichter bekannten Joh. Chr. Krüger,[7] der bei ihrem Vater engagirt war, unterrichtet, und zwar pflanzte nach Löwen's Zeugniß,[8] dieser, in „ihre junge Seele eine tiefe Ehrfurcht gegen die allerheiligsten Pflichten unserer Religion ein." Sie war und blieb eine fromme, sanfte und liebenswürdige Frau. Nach ihrer Vermählung mit Löwen zog sie sich vom Theater zurück, ließ sich aber durch ihren Gatten bewegen, dem Nationaltheater ihre Kräfte von Neuem zu widmen. Nach der Auflösung desselben zog sie sich jedoch sofort wieder von der Bühne zurück und starb 1783 zu Rostock. Sie soll im Lustspiele, auch im weinerlichen, eine treffliche Darstellerin gewesen sein, im Trauerspiele aber klebten ihr die Fehler der Schönemannschen Schule an,[9] indem Sprache und Anstand etwas geziert waren.

Hören wir nun Lessing's Kritik. Zunächst beurtheilt er sie als Melanide.[10] Nachdem er sie bei ihrer Rückkehr auf die Bühne begrüßt hat und

---

1) Ihr Portrait findet sich im Reichardschen Theaterkalender vom Jahre 1779. 2) Vgl. Meyer a. a. O. Bd. I S. 181 f. 3) Vgl. Meyer a. a. O. Bd. I S. 182. 4) § 2 S. VII f. 5) nach Prutz a. a. O. S. 316 schon „1733". 6) Vgl. Schütze a. a. O. S. 259. 7) s. St. XXVIII A. 3 und LXXXIII A. 10. 8) Vorrede zu Krüger's Schriften 1763. 9) Vgl. Meyer a. a. O. S. 182. 10) S. S. 48—49.

den Silberton ihrer sonoren lieblichen Stimme, ihr offenes, ruhiges und doch ausdrucksvolles Gesicht, ihre warme, sichere Empfindung, ihren Anstand und ihre Wärme gerühmt hat,[1] geht er auf ihre Declamation ein. Er rühmt ihre zwar richtigen Accente, vermißt jedoch an ihr die intensiven, welche Eckhof so meisterhaft anwende. Dafür aber habe sie den lieblichsten Stimmenwechsel (Mouvement), welcher wie Musik an das Ohr schlage. Ihr Spiel als „launigte" Celiante[2] in Destouches' „Verheirathetem Philosophen" nennt er meisterhaft, hingegen paßt Frau Praatgern[3] in Schlegel's „Stummer Schönheit" als Rolle wenig für sie, weil sie die feine Frau nicht verläugnen kann, der nichtswürdige Handlungen, wie hier die Vertauschung einer Tochter, nicht wohl anstehen. Die Orphise[4] in der Cenie der Frau Graffigny spielte sie mit Würde und Empfindung; sie zeigte sich in dem ruhigen Bewußtsein gekannten Werthes und wußte vortrefflich sanfte Melancholie in Blick und Ton zu zeigen. Endlich in der Rolle der Elisabeth in Th. Corneille's Essex[5] gefiel sie sehr. Dort kann nach Lessing die Schauspielerin ihre Rolle entweder als stolze Königin oder als zärtliche Frau auffassen; Frau Löwen that ihrem Naturell gemäß das letztere, und sie hatte nach des Dramaturgen Meinung Recht damit.

Es bleibt noch Frau Sophie Böck übrig, geb. Schulz. Vor 1745 in Lauenburg geboren, trat sie im Jahre 1754[6] blutjung bei der Schönemannschen Truppe ein; bald glänzte sie als Kokette, besonders aber in Männerrollen, und war geradezu für das Fach des Chevaliers[7] engagirt. Nachdem sie sich einige Zeit vom Theater zurückgezogen hatte, trat sie bei Ackermann wieder ein und heirathete im October 1764 den jungen Böck. Schröder's Urtheil über sie ist folgendes[8]: „Sophie Schulz, verheirathete Boeck, besaß Kenntnisse und Fertigkeiten. Sie war gut gewachsen, erschien in Männerkleidung zu ihrem Vortheile und bewegte den Hut leichter als den Fächer. Philint in [Schlegel's] Triumph der guten Frauen,[9] das falsche Kammermädchen konnte nicht besser dargestellt werden. In Weiberkleidung war ihr Benehmen steif und geziert, auch besaß sie nicht den Ton der Zärtlichkeit, und Kenner beleidigte ihr breiter Hamburgischer Dialekt. Die eifersüchtige Ehefrau gelang ihr noch am besten." Nicht anders muß sie sich bei dem Hamburger Unternehmen eingeführt haben, denn in der einzigen Stelle, in der Lessing sie beurtheilt,[10] tritt sie auch in einer solchen „Beinkleiderrolle" auf, als Manley in Weiße's Amalia, und zwar mit vieler Anmuth und einer ungezwungenen Leichtigkeit, welche es allein erträglich macht, daß eine Frau verkleidet so handelt wie Manley, und doch so lange nicht erkannt

1) vgl. S. XLVIII die oben bei Mademoiselle Felbrich gemachte Anmerkung (Nr. 6). 2) S. S. 71. 3) S. S. 81. 4) S. S. 125. 5) S. S. 156. 6) Nach Uhde a. a. O. S. 142. 7) Vgl. St. XX A. 18. 8) Vgl. Meyer a. a. O. Bd. I S. 142. 9) S. St. LII A. 1. 10) S. S. 127 f.

wird. — Nach Auflösung des Hamburger Unternehmens schlug sie sich mit Eckhof, dem Brandesschen und Kochschen Ehepaar zu Seyler und gieng mit ihm nach Hannover. Zuletzt finden wir sie als Mitglied des Gothaer Hoftheaters unter Eckhof's Direction.[1]

Damit können wir die äußere Geschichte schließen, um uns nun dem Inhalte der Dramaturgie zuzuwenden.

---

1) Vgl. Devrient a. a. O. Bd. II S. 241—255.

Zweiter Abschnitt.

Inhalt der Dramaturgie.

---

§ 9. Lessing als Reformator der deutschen Literatur. Seine Bestrebungen vor der Dramaturgie. Kritischer Standpunkt und Eintheilung des Inhaltes derselben.

So war also das Hamburger Unternehmen mißglückt: der herrliche Bau, der ein Ruhmestempel für ganz Deutschland hätte werden können, war nicht einmal unter Dach gebracht. Aber verloren war die aufgewandte Mühe nicht, dem deutschen Volke war vielmehr etwas anderes geschenkt worden, das in ungeahnter Weise weit über dasjenige hinausgieng, was man erstrebt hatte. Zwar, um im Bilde zu bleiben, kein Bau, der stolz nach oben strebte und durch äußere Pracht das Auge entzückte, nein, ein Bau in die Tiefe, feste und solide Grundlagen für spätere Bauwerke, die Fundamente des bald sich herrlich erhebenden Domes deutscher Literatur, in welchem als Priester das edle Dichterpaar, Schiller und Goethe, walten sollten. Diese Grundlagen waren die Hamburgische Dramaturgie, das Werk, in welchem Lessing vollendet als Reformator der deutschen Literatur erscheint.

Doch nicht mit einem gewaltigen Schlage, ähnlich dem Tosen des Gewitters, das mit Blitz und Donner die Atmosphäre reinigt, hat Lessing diese Aufgabe erfüllt. Es hieße ihn, dessen ganzes Streben allerdings „auf Auffindung allgemein giltiger Gesichtspunkte und ihre Darstellung in möglichst schlagender Form“[1] gerichtet war, nicht voll erfassen, wollte man diese Prometheusarbeit, durch welche der deutschen Literatur der Lebensfunke eingehaucht wurde, in den Gränzen nur dieser einen Arbeit ausgeführt finden. Sein ganzes Leben lang hat Lessing nur ein Ziel gekannt, dem all sein Dichten und Trachten, all sein Streben und Arbeiten zugewandt war: Deutschland eine nationale Literatur zu geben. Er war aber ein Sohn seiner Zeit! Und deshalb mußte

---

1) Danzel a. a. O. I S. 425.

er von dem französischen Standpunkte Gottsched's ausgehen; seine Jugendlustspiele, so hoch sie auch über den meist elenden Machwerken seiner Zeitgenossen standen, sind von diesen doch nur graduell und quantitativ, nicht materiell und qualitativ verschieden. Erst allmählich rang er sich los, und in dem Briefwechsel mit seinen Freunden Nicolai und Mendelssohn finden sich die ersten Spuren einer tieferen Erkenntniß des Dramas. Es kann nicht Aufgabe dieser Einleitung sein, Lessing auf diesem seinen Entwickelungsgange bis zur Dramaturgie hin Schritt für Schritt zu begleiten, um zu zeigen, wie er das bürgerliche Trauerspiel „Miß Sara Sampson" dichtete, dann die „Abhandlungen über die Fabel" und die „Literaturbriefe" verfaßte, den „Philotas" mit seiner antik einfachen Handlung schuf, endlich in „Minna von Barnhelm" seinem Volke das erste Drama von wirklich nationalem Gehalte schenkte. Aber dennoch ist einerseits aus jenen Abhandlungen über die Fabel wenigstens hervorzuheben, daß er sich in ihnen von der ausschließlich moralischen Theorie der Dichtkunst befreite und den Begriff der Handlung, besonders der dramatischen, eingehend bestimmte,[1] und ferner in Bezug auf seinen „Laokoon" zu erwähnen, daß er durch denselben, Poesie und Malerei scharf scheidend, der ersteren den höheren Rang zuwies.[2] Vor Allem aber müssen wir auf jenen oben angezogenen Briefwechsel und die „Literaturbriefe" etwas näher eingehen, da in ihnen, wie Danzel[3] treffend sagt, die Grundanschauung der heutigen deutschen Literatur wie Athene aus dem Haupte des Zeus in voller Rüstung an den Tag trat.

Was zuerst jenen Briefwechsel[4] angeht, so war derselbe durch die für den damaligen Standpunkt der Aesthetik treffliche Abhandlung veranlaßt worden, welche Nicolai zur Eröffnung der „Bibliothek der schönen Wissenschaften und freien Künste" 1756 geschrieben hatte und die sich daselbst Bd. I S. 17—68 findet. Hierin hatte Nicolai im Gegensatze gegen die damals herrschende Ansicht von der moralischen Besserung durch die dramatische Poesie und zwar im Anschluß an die Theorie eines gleichzeitigen französischen Aesthetikers, des Abbé du Bos,[5] behauptet: „das Trauerspiel ist die Nachahmung einer einzigen ernsthaften, wichtigen und ganzen Handlung durch die dramatische Darstellung der-

1) Vgl. auch S. 212. 2) Vgl. Vischer, Aesthetik Bd. III S. 1200. 3) a. a. O. Bd. I S. 412. 4) Vgl. St. LXXVII A. 12. Es gehören hierher einerseits Lessing's Briefe an Nicolai vom 13. und 29. November 1756 und 2. April 1757, sowie an Mendelssohn vom 18. und 28. November, 18. Dezember 1756 und 2. Februar 1757 (L.-M. Bd. XII S. 59 ff.), andererseits die Briefe von Nicolai an Lessing vom 31. August (daraus S. 25—27 in Lachmann's Ausgabe der Werke Lessing's, welche im XIII. Bande diese Briefe enthält), vom 27. Dezember 1756; daraus a. a. O. S. 43), vom 11. Mai 1757 (der meist Mendelssohn's Ansichten mit enthält; daraus a. a. O. S. 57—64), womit zu verbinden sind Mendelssohn's Briefe an Lessing vom 23. November 1756 (Lachmann a. a. O. S. 35—36), dann der darauf folgende Brief ohne Datum (a. a. O. S. 37—42), endlich ein fernerer, gleichfalls ohne Datum (a. a. O. S. 45—49). 5) Vgl. St. LXXXII A. 13.

selben, um dadurch heftige Leidenschaften in uns zu erregen.[1] Ihm also war nicht die „Verbesserung" (Reinigung) der Leidenschaften die Hauptsache, sondern ihre Erregung. Gleiche Ansichten hatte er bereits vorher schon in dem ersten jener oben erwähnten Briefe Lessing gegenüber ausgesprochen. Darauf antwortet ihm nun Lessing — und wir begnügen uns hier des Meisters Meinung zu entwickeln, denn auf Nicolai's und Mendelssohn's Ausführungen genauer einzugehen, würde zu weit führen — mit der Behauptung, daß keine andere Leidenschaft durch das Trauerspiel in dem Zuschauer rege gemacht werden könne als das Mitleiden. Schrecken in der Tragödie aber sei weiter nichts als die plötzliche Ueberraschung des Mitleidens, gleichviel, ob man den Gegenstand des Mitleids kenne oder nicht.[2] Ist dann der Held im Unglück so erhaben und zugleich so stolz auf dasselbe, daß dieses gänzlich seine schreckliche Gestalt verliert, dann verwandelt sich unser Mitleid in Bewunderung; es ist also entbehrlich gewordenes Mitleid. Demnach sind „als Staffeln im Trauerspiele Schrecken, Mitleid, Bewunderung" anzunehmen; die Leiter aber heißt Mitleid, und Schrecken und Bewunderung sind nichts als die ersten und letzten Sprossen, der Anfang und das Ende des Mitleids. Den „Schrecken" gebraucht der Dichter zur Ankündigung des Mitleids, und Bewunderung gleichsam zum Ruhepunkte desselben. Daraus ergiebt sich als Folgerung, daß die Bestimmung der Tragödie dahin geht, daß sie unsere Fähigkeit, Mitleid zu fühlen, erweitert. Der mitleidigste Mensch aber ist der beste Mensch. Wer uns also mitleidig macht, macht uns besser und tugendhaft; und das thut das Trauerspiel, welches also einen moralischen Zweck hat.[3] Ebenso die Komödie, welche uns alle Arten des Lächerlichen wahrnehmen lehrt, damit wir sie vermeiden können, um so am gesittetsten zu werden; deshalb hat auch sie einen moralischen Zweck. Und beider Nutzen, sowohl der des Trauerspieles wie der des Lustspieles, ist mit dem Vergnügen unzertrennlich, da die Hälfte des Mitleids und des Lachens Vergnügen ist. Da man also nur mit guten Personen Mitleid haben kann, müssen alle Personen des Trauerspieles, welche unglücklich werden, gut sein; Verdienst und Unglück stehen also in geradem Verhältnisse zu einander. Daher darf der tragische Held kein von allem Guten entblößter Bösewicht sein, aber auch nicht an Güte ein Gott.[4] Es ist dies aus der Schule der Alten gesprochen. „Was können wir auch nach der Natur für bessere Lehrer wählen als sie?"[5] Jedenfalls darf die Bewunderung nicht zur Hauptsache werden, also das Unglück nicht so sein, daß es dem Helden Gelegenheit giebt, seine außerordentlichen Vollkommenheiten zu zeigen; denn dann wird das Gedicht kein Trauerspiel bleiben, sondern zum dialogischen Heldengedichte werden. Das Hauptkennzeichen eines Trauerspieles ist jedoch,[6] daß es nicht jede Art von Vergnügen, also

1) Vgl. a. a. O. S. 19. 2) Vgl. L.-M. Bd. XII S. 61. 3) Vgl. L.-M. Bd. XII S. 62. 4) Vgl. L.-M. Bd. XII S. 63. 5) Vgl. L.-M. Bd. XII S. 69. 6) Vgl. Aristoteles' Poetik cap. XIV.

auch nicht jenes staunende Bewundern erregt, sondern nur das Vergnügen hervorruft, welches ihm eigenthümlich ist, nämlich das im Mitleid bestehende; sonst würden die Arten der Gedichte ohne Noth verwirrt sein.[1] Großes Mitleid ist nun stets mit großen Vollkommenheiten in dem Gegenstande des Mitleids verbunden, und diese erwecken große Bewunderung; freilich dürfen diese großen Vollkommenheiten nicht ohne große Unglücksfälle sein, und so erzeugen sie Bewunderung und Schmerz, das ist Mitleid. Dies kann jedoch nicht in hohem Grade dauern, und deshalb versparen es selbst mittelmäßige Dichter bis zum Schlusse des Stückes. Man muß aber sagen, daß die französischen Trauerspiele in ihrer Regelmäßigkeit, da sie „erst am Ende des 5. Aufzuges einige Thränen auspressen“, kaum erträglich sind. Der wahre Dichter vertheilt das Mitleid über das ganze Stück; doch folgen diese Scenen nicht unausgesetzt auf einander, und es treten Punkte ein, wo der Held bewundert wird. Somit bietet die Bewunderung gleichsam Ruhepunkte im Stücke,[2] sogenannte leere Scenen.[3] Deshalb ist der Polyeukt des P. Corneille tadelhaft, da wir den frommen Helden nur bewundern.[4] Wenn Bewunderung zur Nachahmung reizt, so geschieht dies jedoch nur in besonderen Fällen. Wenn nun das Trauerspiel zum Mitleid bewegt, so ist seine moralische Wirkung erwiesen, da derjenige, der am meisten bewundert, der größte Geck, der aber, welcher das meiste Mitleid hat, der beste Mensch ist.[5] Daraus folgt, was auch schon Aristoteles behauptet hat,[6] daß der Held des Trauerspieles ein Mittelcharakter sein muß. Denn wäre er zu lasterhaft, so verdiente er durch seine Verbrechen die Leiden; wir würden ihn also nicht bemitleiden; und andererseits, litte er unschuldig, dann verwandelte sich unser Mitleid in Entsetzen und Abscheu. Er muß deshalb einen gewissen Fehler, eine Verschuldung haben, durch die er sein Unglück über sich gebracht hat.[7] Dabei verstanden es die Alten, die Leidenschaften so verschönert darzustellen, daß das Trauerspiel auch ohne Darstellung durch Schauspieler seine völlige Stärke behielt.[8] Am Schlusse des Briefwechsels macht Lessing bereits darauf aufmerksam, daß es verkehrt sei, das Aristotelische Wort „φόβος“ durch „Schrecken“ zu übersetzen (die Franzosen wechselten mit terreur und crainte), da es doch „Furcht“ bedeute.[9] Diese Furcht aber erkläre Aristoteles[10] mit „Unlust über ein bevorstehendes Uebel.“ Sie werde in uns erweckt durch alles, was, wenn wir es an einem anderen sehen, Mitleid erwecke, und alles dasjenige erwecke Mitleid, was, wenn es uns selbst bevorstehe, Furcht erwecken müsse. Furcht sei also keine unmittelbare Wirkung des Trauerspieles, sondern eine reflectirte Idee. Demnach

1) Vgl. L.=M. Bd. XII, S. 75. 2) ebd. S. 76. 3) ebd. S. 77. 4) ebd. S. 78. 5) ebd. S. 79. 6) Vgl. Dichtkunst cap. XV. 7) Vgl. L.=M. Bd. XII S. 81. 8) ebd. S. 83. 9) Freilich behielt Lessing selbst noch die Uebersetzung „Schrecken“ bei, bis er im 74. Stück der Dramaturgie (vgl. A. 5 daselbst) ein für allemal das Wort „Furcht“ in seine Rechte einsetzte. 10) Vgl. S. 422 f.

müsse man nach Aristoteles nur sagen: „das Trauerspiel soll unsere Leidenschaften durch das Mitleid reinigen", da für jenen die Furcht nur als Mittel gelte.[1] Erweckt also die Tragödie Mitleid, so erweckt sie auch Furcht; diese aber äußert sich in dem Entschlusse, diejenigen Leidenschaften zu vermeiden, die den bemitleideten Helden in's Unglück stürzten,[2] also bessert sie den Helden, so müssen wir schließen.

Wenn Lessing somit zuletzt wieder in überraschender Weise den moralischen Endzweck des Trauerspiels verficht, so erstaunen wir doch, wie sich hier bereits zahlreiche Keime finden, die wir mehr denn zehn Jahre später in der Dramaturgie zu wirklichen Früchten der Erkenntniß gereift sehen werden.

Ungeheuer gegen viele dieser noch unentwickelten und zum Theil unbewiesenen Behauptungen ist schon der Fortschritt in den „Briefen die neuste Literatur betreffend." Wir meinen hier nicht speciell des Verfassers vernichtende Kritik gegen die schlechten Uebersetzer und die Vielschreiber, gegen Wieland, die Klopstockianer und ihre moralisirende Wochenschrift „Den nordischen Aufseher", auch nicht das Donnerwort gegen die Gottschedische „Verstandesplattheit", sondern wir würdigen die Literaturbriefe nur im Allgemeinen, insofern Lessing in ihnen als Schöpfer der modernen Kritik auftritt[3] und mit schonungsloser Härte gegen alles Niedrige, Matte und Unwahre vorgeht, und zwar gegen letzteres besonders dadurch, daß er der gegenseitigen Rückversicherung auf Lobhudelei, welche den Klopstockschen wie Gleimschen Kreis so depravirt hatte, unerbittlich entgegentritt. Und bei alledem waren diese Briefe nicht bloß negativ, sondern auch in eminentem Sinne positiv, weil sie den Weg zum Besseren durch ihren Hinweis auf — Shakespeare und die Natur zeigten; namentlich in dem berühmten 16. und 17. Briefe, sowie im 63. und endlich im 81. Besonders aber ist der 17. Brief vom 16. Februar 1759 von hoher Wichtigkeit. Ihn nennt K. Biedermann[4] mit Recht „einen entscheidenden Wendepunkt in Lessing's kritischer und poetischer Denkweise", von welchem an man die Zeit der vollen Selbständigkeit und männlichen Reife Lessing's datiren könne. Einige eingehende Worte werden dies bestätigen. Der sechzehnte Brief hat dadurch Bedeutung, daß er die Grundsätze, welche noch heute für die Kritik vollgiltig sind, in unnachahmlicher Präzision und Schärfe hinstellt. Hiernach ist es unabänderliche Pflicht, bemerkte Fehler zu tadeln, und nur in zwei Fällen kann der Kunstrichter Nachsicht üben[5]: Einmal, wenn er Werke von einer [sonst] ausgemachten Güte vor sich hat; zweitens, wenn der Kunstrichter nicht sowohl gute Schriftsteller als gute Leser bilden will.[6] „Denn die Güte eines Werkes beruhet nicht auf einzelnen Schönheiten; diese einzelne Schönheiten müssen [vielmehr] ein schönes Ganze ausmachen, oder der Kenner kann sie nicht anders als mit einem zürnenden

1) Vgl. L.-M. Bd. XII S. 94. 2) ebd. S. 96. 3) Vgl. Danzel a. a. O. I S. 391 f. 4) Deutschland im XVIII. Jahrhundert II, 2, 2 S. 304. 5) Vgl. L.-M. Bd. VI S. 38 f. 6) wir würden sagen: „zweitens in populären Werken."

Mißvergnügen lesen. Nur wenn das Ganze untadelhaft befunden wird, muß der Kunstrichter von einer nachtheiligen Zergliederung abstehen und das Werk so, wie der Philosoph die Welt, betrachten." Nachdem der Kritiker sich so selbst den Weg gebahnt hat, folgt am Ende des 16. Briefes ein leichtes Plänklergefecht gegen Gottsched,[1] dem seine Ungenauigkeit und sein kritikloses Zusammenscharren von Namen und Notizen in seinem „Vorrath zur Geschichte der deutschen dramatischen Kunst" vorgeworfen, und der als ein patriotischer „Koprophoros" [Kothkratzer] gebrandmarkt wird. Mit dem Anfange des 17. Briefes aber beginnt der eigentliche Kampf;[2] die Schläge fallen hageldicht und doch so abgezählt, daß auf dem kurzen Raume von nur wenigen Zeilen fast die ganze Pathologie und Therapie für die damalige deutsche Literatur zusammengedrängt erscheint. In der „Bibliothek der schönen Künste und Wissenschaften"[3] wurde Gottsched noch zugestanden, daß ihm die deutsche Schaubühne einen großen Theil ihrer ersten Verbesserungen verdanke. Hier aber läugnet Lessing auch dieses rundweg ab. Nach ihm stand es zwar, als Gottsched auftrat, übel mit der deutschen Bühne; sie war regellos, die Staats- und Heldenactionen voller Unsinn, Bombast und Pöbelwitz; noch roher waren die Lustspiele. Gottsched's Reform aber konnte keine lebenskräftige Schöpfung hervorbringen, sondern „mit Scheere und Kleister" seine Stücke aus fremden Schnitzeln zusammenleimend schuf er kein neues deutsches Theater, sondern nur ein französirendes. Statt der Franzosen hätte er vielmehr auf die Engländer, namentlich auf Shakespeare, hinweisen sollen, deren Geschmack der deutschen Denkungsart angemessener sei; er hätte bedenken sollen, daß das Große, das Schreckliche, das Melancholische [der Engländer] besser auf uns wirkt als das Artige, das Zärtliche, das Verliebte [der Franzosen], daß uns die zu große Einfalt mehr ermüde als die zu große Verwicklung. Und dann tönte es voll aus: „Wenn man die Meisterwerke des Shakespeare, mit einigen bescheidenen Veränderungen, unseren Deutschen übersetzt hätte, ich weiß gewiß, es würde von besseren Folgen gewesen sein, als daß man sie mit dem Corneille und Racine so bekannt gemacht hat. Erstlich würde das Volk an jenen weit mehr Geschmack gefunden haben, als es an diesen nicht finden konnte, und zweitens würde jener ganz andere Köpfe unter uns erweckt haben, als man von diesen zu rühmen weiß. Denn ein Genie kann nur von einem Genie entzündet werden, und am leichtesten von so einem, das alles nur der Natur zu danken zu haben scheinet und durch die mühsamen Vollkommenheiten der Kunst nicht abschrecket. Auch nach den Mustern der Alten die Sache zu entscheiden, ist Shakespeare ein weit größerer Dichter als Corneille, obgleich dieser die Alten sehr wohl und jener fast nicht gekannt hat. Corneille kömmt ihnen in der mechanischen Einrichtung und Shakespeare im Wesentlichen näher. Der Engländer erreicht den Zweck der

1) Vgl. L.-M. Bd. VI S. 39—40. 2) ebd. S. 40—42. 3) Bd. III S. 85.

Tragödie fast immer, so sonderbare und ihm eigene Wege er auch wählet; und der Franzose erreicht ihn fast niemals, ob er gleich die gebahnten Wege der Alten betritt." Ferner im 63. Briefe vom 18. October 1759,[1] wo Lessing über Wieland's historisches Trauerspiel „Johanna Gray" spricht, findet sich das treffliche Wort: „Der Dichter ist Herr über die Geschichte, und er kann die Begebenheiten so nahe zusammenrücken als er will." Endlich im 81. Briefe vom 7. Februar 1760 beurtheilt er seines Freundes Weiße mittelmäßige Tragödie „Eduard III." Hier spricht er sich über die deutsche Bühne so aus[2]: „Wir haben kein Theater, wir haben keine Schauspieler, wir haben keine Zuhörer..... Der Franzose hat doch wenigstens noch eine Bühne, da der Deutsche kaum Buden hat. Die Bühne der Franzosen ist doch wenigstens das Vergnügen einer ganzen großen Hauptstadt, da in den Hauptstädten des Deutschen die Bude der Spott des Pöbels ist. Der Franzose kann sich doch wenigstens rühmen, oft seinen Monarchen, einen ganzen prächtigen Hof, die größten und würdigsten Männer des Reiches, die feinste Welt zu unterhalten, da der Deutsche schon zufrieden sein muß, wenn ihm ein Paar Dutzend ehrliche Privatleute, die sich schüchtern nach der Bude geschlichen, zuhören wollen." Jedoch, meint Lessing, dieser jammervolle Zustand ist nicht bloß dem Mangel an Unterstützung Seitens der Großen zuzuschreiben, denn wenn man die Schauspieler betrachtet, was könne man von diesen erwarten? „Leute ohne Erziehung, ohne Welt, ohne Talent; ein Meister Schneider, ein Ding, das noch vor ein paar Monaten Waschmädchen war" u. s. w. Von der Oekonomie des Weißeschen Stückes sagt er endlich,[3] daß es die gewöhnliche der französischen Trauerspiele sei, an welchen wenig auszusetzen, aber selten auch viel zu rühmen sei.

Fassen wir jetzt zusammen, daß Lessing in dem oben besprochenen „Briefwechsel" so nachdrücklich auf Aristoteles hingewiesen hat, vergegenwärtigen wir uns ferner, wie er hier in den Literaturbriefen über die französische und deutsche Bühne urtheilt und für letztere allein Heil in der Anlehnung an Shakespeare und dessen ideale Naturnachahmung findet — wer möchte da nicht hier Vorläufer, ja bereits die Grundzüge des Gedankenganges der Dramaturgie erkennen, so zufällig in letzterer auch die Bemerkungen hingeworfen und an einzelne Stücke fast gewaltsam angeknüpft zu sein scheinen? Im Zusammenhange aber mit dem Dargestellten ergeben sie sich als fast beabsichtigt und durch die ernsthaftesten Studien und das angestrengteste wissenschaftliche Nachdenken gefunden. Obgleich er zuerst nur ganz behutsam urtheilt, erschließt sich doch dem Kritiker mehr und mehr das Richtige, so daß er zuletzt immer siegesfroher vorgeht, sowohl im Niederreißen als im Aufbauen.

Ehe wir jedoch dazu übergehen, den Inhalt der Dramaturgie selbst darzustellen — denn nur dieses wollen wir im Folgenden, nicht ein Reflectiren über

---

1) S. L.-M. Bd. VI S. 160. 2) S. L.-M. Bd. VI S. 204 f. 3) ebd. S. 208.

den Inhalt, da dies Sache dogmatischer Werke über Lessing's dramaturgische Thätigkeit bleiben muß —, scheint es zuvor nöthig, den Standpunkt seiner Kritik im Allgemeinen so darzulegen, wie er ihn selbst angiebt.

Den ersten Aufschluß, und es ist auch der interessanteste, finden wir in der „Ankündigung". Die Dramaturgie soll ein kritisches Register von allen aufzuführenden Stücken enthalten und jeden Schritt begleiten, den die Kunst sowohl des Dichters als des Schauspielers thun wird.[1] Dabei wird sich der dramaturgische Richter besonders befleißigen müssen, Verdienste oder Mängel, soweit sie dem Dichter oder Schauspieler gehören, scharf zu sondern;[2] denn das Werk des Dichters bleibt, und jeder Irrthum kann, wenn er bemerkt ist, wieder gut gemacht werden, während über die Vorzüge oder Mängel der Kunst des Schauspielers, die eine vorübergehende ist, das Urtheil schwerer ist. Habe ich dies erfüllt? fragt er in dem Schlußstücke. Die Beurtheilung der Schauspieler haben diese selbst, antwortet er sich, mir bald durch ihre thörichte Empfindelei verleidet,[3] und den anderen Theil des Angestrebten hat das deutsche Publikum sich selbst verscherzt, da es keine Geduld hatte, dem Unternehmen seinen natürlichen Lauf zu lassen. Ihnen, den unterthänigen Bewunderern der nie genug bewunderten Franzosen, gefiel nichts Deutsches, sondern nur „was von jenseit dem Rheine kommt."[4] „Ich war also genöthiget", sagt Lessing,[5] „anstatt der Schritte, welche die Kunst des dramatischen Dichters hier wirklich könnte gethan haben, mich bei denen zu verweilen, die sie vorläufig thun müßte, um sodann mit eins ihre Bahn mit desto schnelleren und größeren Erfolgen zu durchlaufen." Mit solchen Absichten konnte Lessing allerdings kein Goldoni des Hamburgischen Theaters werden,[6] d. h. auf Bestellung Theaterstücke liefern, sondern er mußte sich begnügen, als man ihn zur Theilnahme an dem Hamburger Unternehmen aufforderte,[7] nach Art der griechischen Didaskalien[8] eine theatralische Zeitung zu schreiben, die Dramaturgie.[9] Diese Zeitschrift konnte nach ihrer Anlage kein dramatisches System enthalten, sondern oft nur Probleme, die dem Leser Anlaß und Anstoß zum Denken gäben.[10] Bei dieser Würde der Auffassung ergab es sich von selbst, daß der Dramaturgist nicht darauf ausgehen konnte, den Inhalt der damals gangbaren Stücke in kleinen lustigen oder rührenden Romanen vorzutragen, auch nicht seine Blätter mit Anekdoten über Schauspieler oder Schauspielerinnen zu würzen, sondern er mußte, wie er mit leichtverständlicher Ironie sagt, ernsthafte und trockene Kritiken über alte bekannte Sachen, schwerfällige Untersuchungen über das, was in einer Tragödie sein sollte und nicht sein sollte, mitunter gar wohl Erklärungen des Aristoteles bringen.[11] Und „durch einige englische Stücke" (wer verkennt

---

1 S. S. 5. 2) S. S. 5. 3) S. S. 596. 4) S. S. 597. 5) S. S. 597. 6) S. S. 592. 7) S. S. 589—590. 8) Vgl. St. CI—CIV A. 14. 9) S. S. 595. 10) S. S. 561. 11) Vgl. S. 291—292.

hier die Anspielung auf Shakespeare?) wurde unser Gefühl aus seinem Schlummer erweckt.“[1] So sollte also das Licht seiner Kritik negativ die Bühne der Deutschen und Franzosen beleuchten, und positiv in Anlehnung an Aristoteles und mit Hinweis auf Shakespeare finden, was eine Tragödie sein soll und nicht sein soll. Danach läßt sich der Inhalt der Dramaturgie in zwei Theile scheiden:

I. einen negativen, durch welchen gezeigt wird:
   1) daß die deutsche Bühne auf Irrwegen sei und nicht so, wie sie begonnen, vollendet werden könne;
   2) daß auch die so viel bewunderte französische Bühne durchaus nach Praxis und Theorie als auf nicht richtigen Prinzipien beruhend angesehen werden müsse.

Dieses ließ sich an die Besprechung der einzelnen Stücke, meistens im ersten Theile der Dramaturgie, zwanglos anknüpfen. Mehr gesucht waren die Bausteine

II. des wichtigeren positiven Theiles, der uns das Prinzip einer wissenschaftlichen Analyse der Dramaturgie an die Hand giebt. Ihn bildet die Darstellung der dramatischen Regeln, und zwar ebenfalls in doppelter Weise:
   1) Klarstellung dieser Regeln im Allgemeinen, namentlich mit Anlehnung an Aristoteles;
   2) Hinweis auf das Muster Shakespeare's.

Daher mußte dieser zweite und schwierigere Theil mehr in langathmigen Untersuchungen sich ausbreiten; er umfaßt mehr die hinteren Partien des Buches. Einzelnes findet sich schon früher; manchmal hat sich auch der Dramaturgist wiederholt.

Daß bei so tiefgehenden Untersuchungen sich nebenbei noch eine Menge Erkenntnisse ergaben, ist wohl selbstverständlich; sie sind einzeln, wie sie gewonnen sind, so auch einzeln von uns in einem Anhange besprochen.

Was ist demnach, so dürfen wir jetzt fragen, die Dramaturgie im Ganzen? Die Antwort lautet kurz: Die theoretische Ergänzung des Hamburger Unternehmens. Was letzteres praktisch erreichen wollte, erstrebte Lessing hier theoretisch. Sie ist der Versuch, dem deutschen Volke auf dem Wege der Reflexion die Prinzipien darzulegen, auf denen es eine wirklich nationale und künstlerisch vollendete Bühne bekommen könnte.

Wahrlich Lessing hatte eine klare Erkenntniß dessen, was Noth that, und seine Kritik, deren Erfolg er mit Prophetenblick ahnte, erschien ihm weit höher als sein eigener dichterischer Ruhm, den er in großartig stolzer Bescheidenheit am Ende der Dramaturgie[2] so gering anschlug, daß er sich selbst den Dichternamen absprach, obwohl er alle seine Zeitgenossen weit überragte und in der

1) S. S. 599. 2) S. S. 590 f.

„Minna von Barnhelm“ bereits ein Kunstwerk von ewiger Schöne geschaffen hatte. Aber die Fahne der Kritik hielt er hoch, welche sein geistvoller Biograph, Danzel, nach dem Vorgange Friedrich's von Schlegel eine productive nannte, da er durch sie nicht nur selbst zu idealer Kunsthöhe vordrang, sondern auch den Ausgangspunkt der Vollendung für die ganze deutsche Literatur schuf.

I. Negativer Theil.

§. 10. Darlegung des Zustandes der deutschen Bühne: Dichter. Kritiker. Publikum. Schauspieler. Originallustspiele. Uebersetzungen. Originaltrauerspiele.

Was Gotter [1] in seinen Trauerversen beim Tode Eckhof's aussprach:

„Die deutsche Bühne war der Nachbarn Hohn,
Verzerrung galt für Witz, Klopffechten und Gebelle
Für Leidenschaft. . . .“

dasselbe ist unseres Lessing's Urtheil. In der Ankündigung hatte er es ausgesprochen, [2] daß die deutsche Bühne eher eine verderbte als eine werdende sei, [3] und seine Kritik charakterisirt er daher am Ende seines Werkes als eine solche, welche die Schritte bezeichnet habe, welche die Kunst des dramatischen Dichters thun müßte, „Schritte, welche ein Irrender zurückgehen muß, um wieder auf den rechten Weg zu gelangen und sein Ziel gerade in's Auge zu bekommen.“ [4] Und so arg ist es, daß einsichtsvolle Kunstrichter „treuherzig“ gar kein Hehl daraus machen, „daß wir noch kein Theater haben.“ [5] Denn alle Factoren, welche die dramatische Kunst fördern, sind auf verkehrtem Wege: Dichter, Kritiker, Publikum und Schauspieler.“

Die Dichter, namentlich der Komödien, sind meist junge Leute, weil es nach der allgemeinen Meinung älteren und verständigeren Männern nicht wohl ansteht, Verse zu machen und Komödien zu schreiben. Deshalb hat die deutsche Literatur im Vergleich zu der alten und derjenigen der modernen Culturvölker ein jugendliches, ja kindisches „Ansehen“. „An Blut und Leben, an Farbe und Feuer fehlt es nicht, aber Kräfte und Nerven, Mark und Knochen mangeln ihr noch sehr. Sie hat so wenig Werke, die ein Mann, der im Denken geübt ist, gern zur Hand nimmt, wenn er zu seiner Erholung und Stärkung einmal außer dem einförmigen, ekeln Zirkel seiner alltäglichen Beschäftigung denken will! .... Keiner von all unseren verstorbenen komischen Dichtern, von denen

1) Gedichte, 1778, S. 342. 2) S. S. 5. 3) eine Ansicht, welche z. B. auch Herder hatte — vgl. Lebensbild Herder's I, 3, 1 S. 21 und 26. 4) S. S. 597. 5) S. S. 454.

es sich noch der Mühe verlohnte zu reden, ist so alt geworden (d. h. 52 Jahre, wie Menander), keiner von den jetzt lebenden ist es noch zur Zeit."[1] Und daß Lessing dieselbe Ansicht von den tragischen Dichtern hat, geht daraus hervor, daß er auch Cronegk noch nicht die Reife zur Tragödiendichtung zugestand, als er sich über die Vorwürfe äußerte, die man ihm, dem Dramaturgisten, wegen der zu scharfen Beurtheilung des verstorbenen Dichters gemacht hatte. „Diese Eigenschaften," sagt er,[2] „werden ihn jederzeit schätzbar machen, ob man ihm schon andere [d. h. die eines wahren tragischen Dichters] absprechen muß, zu denen er entweder gar keine Anlage hatte, oder die zu ihrer Reife gewisse Jahre erfordern, weit unter welchen er starb." Ja, man würde in Deutschland den Dichterberuf, wenn er nicht mit einem anderen bürgerlichen verbunden wäre, nicht einmal gestatten, meint Lessing, als er die Laufbahn eines jungen französischen Dichters, De Belloy, bespricht.[3] „Wehe dem jungen deutschen Genie, das diesen Weg einschlagen wollte! Verachtung und Bettelei würden sein gewisses Loos sein!" Stellt man sich auf diesen Standpunkt und nimmt die zahlreichen Stellen hinzu, wo Lessing über das Genie spricht,[4] so wird man in der Verurtheilung Gottsched's als Dichter[5] unter den vielen persönlichen Zügen auch eine Verurtheilung der gesammten damals lebenden deutschen Dichter erkennen, welche wie jener nur Versmacher sind.

Noch schlimmer stand es nach Lessing mit den deutschen Kritikern, welche er scharf tadelt und darunter wohl namentlich den Professor Klotz in Halle und seine Helfershelfer versteht,[6] sie, welche nach Regeln schreien, wenn sie Beispiele beurtheilen sollen, und Beispiele wünschen, wo Regeln vorliegen. „Anstatt von einer Kritik zu beweisen, daß sie falsch sei, beweisen sie nur, daß sie zu strenge sei, und glauben, verthan zu haben." Und „anstatt ein Raisonnement zu widerlegen, merken sie an, daß Erfinden schwerer ist als Raisonniren, und glauben, widerlegt zu haben."

Kann man sich da wundern, so sagt man sich unwillkürlich selbst mit Lessing, daß auch das deutsche Publikum auf keinem hohen Standpunkte stand? Es ist indolent, denn es nimmt an, was ihm die Dichter bieten;[7] ja es ist kalt und gleichgiltig, weil es nur „aus Neugierde, Mode, Langeweile, aus Gesellschaft, aus Begierde zu begaffen und begafft zu werden, in's Theater" geht, „und nur wenige, und diese wenige nur sparsam, aus anderer Absicht."[8] Deshalb hat es nie einen Dichter gefeiert, der ihm patriotische Stoffe sang, wie Frankreich seinen De Belloy geehrt hat, den Verfasser der „Belagerung von Calais." Man schilt, meint Lessing, über die französische Eitelkeit. Hätten wir aber nur eine solche! Im Gegentheil, wir, die Deutschen, haben zur Beförderung der Kunst keine Zeit und kein Geld.[9] Und was das Schlimmste ist, man befördert, wie

1) S. S. 566, 567 u. St. XCVI A. 4. 2) S. 41. 3) S. S. 116. 4) z. B. S. 187, 208. 5) S. S. 466 f. 6) S. S. 567—570. 7) S. S. 80. 8) S. S. 454. 9) S. S. 115—116.

das Hamburger Unternehmen lehrt, nicht nur die Bemühungen zur Besserung des Theaters nicht, sondern läßt ihnen nicht einmal seinen natürlichen Lauf. [1]

Nicht höher stehen endlich im Allgemeinen die Schauspieler in Deutschland. Was Lessing von den Hamburger Künstlern hielt, ist im achten Paragraphen ausführlich dargelegt; am Schlusse der Dramaturgie [2] tadelt er die schon früher [3] gerügte Empfindlichkeit der Schauspieler (namentlich der Frau Hensel) noch einmal und fügt dann ein alle damaligen deutschen Bühnen in gleicher Weise treffendes Urtheil hinzu: „Wir haben Schauspieler, aber keine Schauspielkunst. Wenn es vor Alters eine solche Kunst gegeben, so haben wir sie nicht mehr; sie ist verloren; sie muß ganz von Neuem wieder erfunden werden."

Dies sind Lessing's allgemeine Urtheile, und auf dieser Grundlage stehen seine speciellen und eingehenden Kritiken, sowohl hinsichtlich des Lust- als des Trauerspieles. Bei beiden müssen wir die Originalstücke von den Uebersetzungen absondern.

Von deutschen **Originallustspielen**, soweit sie aufgeführt wurden, bespricht Lessing zwölf von zehn Dichtern (Gellert, Frau Gottsched, Heufeld, Hippel, J. Chr. Krüger, Lessing, Löwen, Romanus, J. El. Schlegel und Chr. Fel. Weiße) und ein Schäferspiel von Pfeffel.

Als der beste Dichter von Lustspielen gilt dem Dramaturgisten Johann Elias Schlegel, derselbe, dessen theoretische Ansichten über die Bühne in der „Ankündigung" [4] so hoch gestellt sind. Von den Schlegelschen Stücken wurden zwei, nämlich „Die stumme Schönheit" und „Der Triumph der guten Frauen" aufgeführt und sind ausführlich beurtheilt, zwei andere „Der geschäftige Müssiggänger" und „Der Geheimnißvolle" nebenbei besprochen. Von den letzteren war das erste Stück [5] Schlegel's frühester Versuch im Lustspiel und enthält das kälteste und langweiligste „Alltagsgewäsch" (ebenso urtheilt Mendelssohn); im „Geheimnißvollen" hat Schlegel schon Besseres geleistet, wenn er auch nicht das Muster des Charakters erreichte, den Molière (Misanthrop II, 5) geschildert hat, und durch den Schlegel angeregt wurde; denn der Geheimnißvolle des französischen Dichters ist ein Geck, der sich ein wichtiges Ansehen geben will, derjenige Schlegel's ein gutes, ehrliches Schaf, das den Fuchs spielt, um von den Wölfen nicht zerrissen zu werden; dramatisch dargestellt, hätte man das Stück mehr läppisch als lustig gefunden. Bei dieser Gelegenheit wird von Lessing ein ähnlicher Charakter berührt, der des „Mißtrauischen" in Cronegk's gleichnamigem Lustspiele. Beider Charakter setzt aber, meint Lessing, eine so kleine und armselige oder menschenfeindliche Seele voraus, daß man eher Mitleid oder Abscheu empfindet als lachen kann. [6] — Viel höher als diese beiden Stücke steht Schlegel's „Stumme Schönheit". [7] Sie ist in Versen (1747) abgefaßt;

---

1) S. S. 597. 2) S. S. 596. 3) Vgl. S. 156. 4) S. S. 4. 5) S. S. 301—302. 6) S. S. 302—303. 7) S. S. 78—81.

Schlegel hatte dies früher einmal (1740) theoretisch von allen Lustspielen verlangt und sich damit dem Geschmacke der Franzosen angenähert, während die Engländer ein gereimtes Lustspiel nicht duldeten. Freilich scheint es, als ob ihm die Ausführung zu viel Mühe gemacht habe, da er sich in seinen späteren Lustspielen wieder der Prosa zuwandte; und doch waren die Verse in jenem ersten Stücke wirklich schön. Die stumme Schönheit braucht nicht zugleich dumm zu sein; die Schlegelsche ist es aber, und deshalb kann sie nicht denken; sie darf daher nur in so weit feine Manieren haben, als man solche, ohne zu denken, besitzen kann, und soweit sie eben der Tanzmeister zu lehren vermag. Am höchsten stellt Lessing den „Triumph der guten Frauen",[1] den er als eines der besten deutschen Originale bezeichnet. Es sei zugleich Schlegel's letztes und reifstes Stück gewesen und habe bei Aufführungen ebenso angesprochen als es den Beifall der Kritiker erhalten, so namentlich Mendelsohn's.[2] Dieser fand „Leben in den Charakteren, Feuer in ihren Handlungen, echten Witz in ihren Gesprächen und den Ton einer feinen Lebensart in ihrem ganzen Umgange." Freilich sind die Charaktere nicht deutsch, sondern französisch, derjenige Agenor's, einer Nebenrolle, noch dazu häßlich in seinem ganzen Auftreten, und seine Besserung kaum möglich, jedenfalls nicht genügend vorbereitet.

Nächstdem schätzt Lessing noch am meisten die „Amalia" von Chr. Fel. Weiße.[3] Dieses Lustspiel, so berichtet der Dramaturgist, halten Kenner für das beste des Dichters, und in der That erweckt es auch mehr Interesse und hat ausgeführtere Charaktere und einen lebhafteren und gedankenreicheren Dialog als Weiße's übrige Komödien. Einzelnes aber ist zu kühn, anderes vom Dichter nicht so angelegt, daß es in allen seinen Folgen bestehen kann, namentlich die Art der Verkleidung Amaliens und ihre Aufführung in derselben, so daß die Handlung demnach nicht bis in das Einzelne durchgearbeitet erscheint.

Ein ähnliches eingeschränktes Lob wird Gellert's „Kranker Frau" gespendet.[4] Wie alle Gellertschen Lustspiele ist dies ein wahres vaterländisches Familiengemälde, in dem die Sitten ursprünglich deutsch sind. Also, schließt Lessing, haben wir Deutsche auch unsere Originalnarren, unsere Dichter aber greifen nur nicht nach ihnen, und wenn sie es ja thun, dann schildern sie dieselben oft sehr oberflächlich oder in ihrer Alltagskleidung und der schmutzigen Nachlässigkeit, mit der sie innerhalb ihrer vier Pfähle leben. Dies deutet er Gellert gegenüber durch Mittheilung einer Reflexion einiger Zuschauer über das Stück an; damit ist aber die Forderung mit aufgestellt, daß die deutschen Dichter ihren Narren Witz und Verstand verleihen und ihnen das Armselige ihrer Thorheiten wenigstens zum Theil nehmen sollten.

---

1) S. S. 300—304. 2) in dem 21. Theile der Literaturbriefe, S. 133. 3) S. S. 126—128. 4) S. S. 137—139.

Löwen's „Räthsel oder Was den Frauen am meisten gefällt“[1] (nicht sowohl nach Favart's Lustspiele „Die Fee Urgèle“ als nach Voltaire's gleichnamiger Erzählung angefertigt) ist ein unbedeutender Scherz und darf nur als solcher beurtheilt werden.

Mehr schon einem herben Tadel neigt sich Lessing in der ziemlich ausführlichen Besprechung des Lustspiels „Die Brüder“ von Romanus zu.[2] Es ist den „Brüdern“ des Terenz nachgebildet, aber doch so frei, daß es als Original gelten kann. Bei der ersten Aufführung (am 17. Juli) kommt Lessing auf die Voltairesche Kritik zu sprechen, in welcher der Franzose das Stück des Römers mit der „Männerschule“ Molière's vergleicht, um bei seinem Landsmanne Alles gut zu finden, jenen Dichter hingegen zu tadeln. Voltaire, so zeigt Lessing, spricht ohne alle Sachkenntniß, da er den Terenz überhaupt nicht oder nicht mehr zu kennen scheint. Seine Einwände sind deshalb hinfällig, auch sein Hauptvorwurf, daß der Charakter Demea's ungerechtfertigt und zu plötzlich im Stücke umschlage, fällt damit. Aus einzelnen Anmerkungen, welche Donat, der lateinische Ausleger des Terenz, macht, ergiebt sich das Gegentheil. Man muß nur das Spiel der Schauspieler (das Donat, ein feiner Kunstrichter wie alle die alten Grammatiker, noch sah, da zu seiner Zeit die Komödien des Terenz noch aufgeführt wurden) hinzunehmen, und man wird das Thörichte und Verkehrte der Einwände Voltaire's leicht einsehen. Demea's Charakter ändert sich bei Terenz nicht. Aber leider hatte der deutsche Nachahmer dieselbe Ansicht wie Voltaire, und so begeht er, um einen vermeintlichen Fehler zu vermeiden, wirklich den, vor welchem er sich hüten will: er ändert den Charakter des Lysimon (dieser entspricht nämlich dem römischen Demea), wobei allerdings nicht zu läugnen ist, daß das öftere Zurückfallen Lysimon's in seinen alten Charakter komisch wirkt. — Bei der zweiten Besprechung wird noch eingehender die Frage behandelt, weshalb denn Romanus überhaupt geändert habe. Die Antwort lautet: er wollte die fremden Sitten den unsrigen näher bringen. Und damit hat er nach Lessing prinzipiell Recht. Ist es schon bei der Tragödie eine Erleichterung, das Stück auf einheimischen Sitten aufzubauen, so ist es für die Komödie fast ein dringendes Bedürfniß. Es kommt hinzu, daß im Terenzianischen Stücke griechische und römische Sitten gerade nicht zum Vortheile des Ganzen sehr in einander verquickt sind. Freilich ist es eine schwere Aufgabe umzuschaffen, namentlich wenn die Fabel so vollkommen ist, wie beim Terenz. Schlimm ist es dann, wenn man nur flickt, und Fehlgriffe sind leicht möglich. Als ein solcher ist es denn auch zu bezeichnen, daß der deutsche Dichter die jungen Leute nicht ebenfalls Brüder sein läßt, was sie bei Terenz sind, wo Aeschinus, der eigentliche Held des Stückes, nur von Micio an Sohnes Statt angenommen, aber ebenso wie Ctesipho Sohn des Demea ist. Denn das ganze Vorgehen

---

1) S. S. 179—181. 2) S. S. 392—404 und 562—588.

Lysimon's bei Romanus, da er nur für seinen Neffen, nicht für seinen Sohn sorgt, ist ungerechtfertigt und „die ganze Maschine fällt auseinander", weil nun das allgemeine Interesse, wie es bei Terenz durch die Sorge des Vaters für seinen Sohn erweckt wird, in das Interesse für zwei ganz verschiedene Personen sich spaltet, das nur das Belieben des Dichters zusammenhält, nicht die Natur der Sache. Ebenso schief ist bei Romanus das Verhältniß der jungen Leute geworden. Bei Terenz sind sie Brüder und Aeschinus durfte daher Alles für seinen Bruder Ctesipho thun; bei Romanus geht Leander (= Aeschinus) viel zu weit in der Sorge für seinen ungerathenen Vetter Lycast (= Ctesipho). Letzterer ist überhaupt zu verderbt geschildert, er ist ein „abgefeimter Bube", während der römische Ctesipho nur leichtsinnig ist. Deshalb braucht uns Terenz seinen Ctesipho am Ende des Stückes nicht als beschämt zu schildern, hingegen wohl Romanus seinen Lycast. Doch ist des letzteren Reue viel zu kriechend, um als aufrichtig gelten zu können. Auch die Gemüthsänderung seines Vaters Lysimon ist nicht motivirt; sie geht nur aus dem Bestreben des Dichters hervor, daß das Böse am Ende als bestraft erscheinen soll, damit das Stück schließen kann, d. h. der Vater ist versöhnt und der Sohn reumüthig. Bei Terenz aber dauert das Spiel der Charaktere, die sich an einander abschleifen, bis an's Ende des Stückes fort. Mit einem Hinweise auf eine Einzelheit (Veränderung der Entführung der Psaltria in eine Schlägerei) schließt die ausführliche Kritik, nicht ohne noch einmal zu betonen, wie wenig einsichtig Romanus sein römisches Vorbild geändert habe, so wie daß Aenderungen überhaupt sehr schwierig seien. Letzteres zu beweisen, muß sogar Terenz herhalten, der im Widerspruch mit seinem Vorbilde Menander den guten alten Micio noch zu einer Heirath schreiten läßt.

Besser kommt die kleine Posse von Krüger „Herzog Michel" fort,[1] welche damals sehr beliebt war. Sie enthält, wie Lessing meint, manche gute satirische Züge, die jedoch dem Dichter, der sein Stück aus einer Erzählung Schlegel's zuschnitt und aus dieser den ganzen Verlauf der Handlung entlehnte, nicht eigenthümlich sind. Der Dichter hatte vielmehr, wie seine übrigen Stücke („Die Geistlichen auf dem Lande" und die „Candidaten") beweisen, nur Talent für das Niedrig-komische; wo er edel sein will, wird er frostig und affectirt.

Heufeld ferner erhält auch nur ein sehr zweifelhaftes Lob wegen seines Lustspieles „Julie".[2] Der Stoff des Stückes ist dem Romane Rousseau's „Die neue Heloïse" entlehnt, den dramatisch zu behandeln freilich sehr schwer war. Deshalb sind dem deutschen Dichter auch die Charaktere nicht gelungen. Seine Julie ist ein verliebtes Närrchen, das Tugend und Weisheit auf der Zunge, aber Thorheit im Herzen trägt; und Siegmund (mit seinem Bedientennamen!) tritt nur auf, um zwei große Thorheiten zu begehen: er will sich

---

1) S. S. 479 ff. 2) S. S. 49—55.

schlagen und dann erstechen. Zu loben ist, daß im Drama die Handlung sich glücklich endet; auch sind einzelne Scenen, wennschon etwas übertrieben, doch im Ganzen gelungen.

Hippel's Lustspiel „Der Mann nach der Uhr oder Der ordentliche Mann"[1] hat drollige Einfälle, aber da es zu provinziell gehalten ist, bleibt es ohne allgemeines Interesse.

Den entschiedensten Tadel aber erfährt das Lustspiel der Frau Gottsched „Die Hausfranzösin";[2] es ist nach Lessing niedrig, platt und kalt, ja ekelhaft schmutzig. Etwas höher stellt der Dramaturgist ein (allerdings damals nicht aufgeführtes) anderes Stück derselben Verfasserin: „Das Testament."

Schließlich ist noch Pfeffel's Schäferspiel „Der Schatz" genannt.[3] Es erweckt mehr Interesse, als dies sonst Schäferspielen gelingt, welche nur Liebesscenen tändelnd schildern. Sonst aber ist das Pfeffelsche Stück zu sehr gesucht und frostig im Ausdrucke, ein Fehler, den auch sein kleines Trauerspiel „Der Eremit" theilt, welches die Zuschauer zum Gähnen bringt.

Mit der Selbstkritik, die der Meister an zweien seiner Jugendlustspiele, dem „Schatz" und dem „Freigeist", übt, schließen wir diesen Abschnitt. Hinsichtlich des „Schatzes" erwähnt er nur,[4] daß er, der Dichter, sein Vorbild, die fünf Acte des Plautinischen „Trinummus", in einen Act zusammengedrängt, und daß er kein Frauenzimmer habe auftreten lassen, weil dies nur eine frostige Liebhaberin hätte sein können. Ein Excurs belehrt uns dann, daß Plautus in seinem Stücke den griechischen Dichter Philemon nachgeahmt habe, daß derselbe Stoff ferner von dem Italiener Cecchi und dem Franzosen Destouches behandelt worden sei. — Noch kürzer spricht Lessing über seinen „Freigeist".[5] Hier verwahrt er sich gegen den Titel, den man dem Stücke damals gab: „Der beschämte Freigeist", um es von dem gleichnamigen Stücke Brawe's zu unterscheiden. Jener Titel sei deshalb verkehrt, weil, wer sich bessere, nicht beschämt sei; auch sei nicht bloß ein Freigeist im Stücke, sondern mehrere derartige Personen, jedoch in verschiedenen Nuancen gehalten.

Waren so die deutschen Originallustspiele nicht sehr zu loben, so fragt es sich, ob nicht durch **Uebersetzungen** ein Anfang zur Besserung gemacht sei. Begann doch damals die deutsche Literatur bereits, zur zweiten Blütheperiode heranzureifen, welche später in Wahrheit durch mustergiltige Nachahmungen fremder Meisterwerke, namentlich der ewig schönen Schöpfungen der Hellenen, nicht wenig gefördert wurde. Hatte nicht auch einst die römische Literatur sich an der Nachahmung griechischer Muster zu edler Selbständigkeit entwickelt? Und die modernen Literaturen, die italienische, französische, spanische, ja selbst die englische nicht ausgenommen, haben sie nicht alle in der Nachbil-

1) S. S. 139—140. 2) S. S. 157—159. 3) S. S. 90. 4) S. S. 55—58. 5) S. S. 89—90.

dung fremder Muster ihre jungen Kräfte gestärkt? Hier aber war es freilich anders: nur Uebersetzungen meist mittelmäßiger französischer Trauer- und Lustspiele kann Lessing erwähnen, und selbst diese standen sehr, sehr tief. So ist Lessing's allgemeines Urtheil, namentlich über die Uebersetzungen französischer Lustspiele, im Ganzen absprechend, wenn er sagt,[1] daß „das Fremde der Sitten und die elende Uebersetzung" das Schlagwort meist unverständlich mache; und auch sonst seien die Uebersetzungen schwerfällig.[2] Was nun das Einzelne angeht, so ist zu bemerken, daß natürlich alle französischen Stücke, Tragödien wie Komödien, in Uebersetzungen aufgeführt wurden, aber daß der Dramaturgist nur auf acht Verdeutschungen französischer Lustspiele näher eingeht, abgesehen von der Nachbildung der Operette Favart's, „Isabelle und Gertrud", die wahrscheinlich von Löwen herrührt und als sehr gelungen bezeichnet wird, weil die französischen Sitten den deutschen angeglichen, auch eine Menge guter komischer Einfälle hineingestreut seien. Von drei Stücken des Destouches erwähnt Lessing die Uebersetzungen, davon zwei, „Der poetische Dorfjunker"[3] und „Das Gespenst mit der Trommel", von Frau Gottsched.[4] Bei der ersten wird die kleinliche Pedanterie der Uebersetzerin gerügt und dann das zweifelhafte Lob hinzugefügt, daß ihr die Knittelverse besonders gut gelungen seien; sonst aber habe sie sich einzelne Geschmacklosigkeiten zu Schulden kommen lassen. Die andere Uebersetzung gilt Lessing als besser, da mehrere gute Einfälle des englischen Originals (dem schon Destouches gefolgt war) wieder hergestellt seien. Die Uebersetzung des „Verheiratheten Philosphen" (von einem Anonymus[5]) habe zwar manche glückliche Verse, aber auch viele harte und unnatürliche Stellen. Sehr wegwerfend ist das Urtheil über die Uebersetzung der „Cenie" der Frau Grafsigny,[6] welche von derselben Frau Gottsched angefertigt ist; mehr Anerkennung finden die Uebertragungen der „Melanide" des Nivelle de la Chaussée durch einen Anonymus,[7] L'Affichard's „Ist er von Familie" ebenfalls von einem Anonymus,[8] Marivaux' „Bauer mit der Erbschaft" von Krüger,[9] und besonders Le Grand's „Der sehende Blinde" gleichfalls von einem Anonymus.[10] Ebenso werden die Uebersetzungen französischer Trauerspiele, von denen nur drei erwähnt sind, im Ganzen nachsichtig beurtheilt. Es sind dies die Uebersetzungen von der Zelmire des de Belloy,[11] bei welcher die Wiedergabe der Verse durch körnichte, wohlklingende Prosa gerühmt wird, ferner des Essex von Thomas Corneille (durch Stüve),[12] endlich der Rodogune des P. Corneille (durch Meyer).[13]

Wir wenden uns nun zu den deutschen **Originaltrauerspielen**: nur drei konnte Lessing in der Dramaturgie besprechen. Es waren Cronegk's unvollendet

---

1) S. S. 488. 2) S. S. 71. 3) S. S. 77—78. 4) S. S. 105—106. 5) S. S. 71. 6) S. S. 124—125. 7) S. S. 47. 8) S. S. 104. 9) S. S. 173—175. 10) S. S. 439. 11) S. S. 121. 12) S. S. 151. 13) S. S. 200.

hinterlassene Tragödie „Olint und Sophronia",[1] seine eigene „Miß Sara Sampson"[2] und Weiße's „Richard III".[3] Da er den Anlaß der Aufführung seines Stückes[4] nur benutzt, um mit einigen Worten das bürgerliche Trauerspiel zu vertheidigen, das besonders den Deutschen empfohlen wird, deren tieferem Gemüthe es mehr zusage als den eitlen Franzosen — so bleiben eigentlich nur noch zwei übrig, eine schreckliche Oede auf dem deutschen Parnaß. Nur zwei Tragödien konnten also in jener ersten schwungvollen Zeit des Hamburger Unternehmens aufgeführt werden! Und dabei noch so tiefstehende Stücke. Die Wahl von „Olint und Sophronia" will Lessing nur deshalb gelten lassen, da es nichts Besseres gäbe; und man hätte doch mit Recht den Anfang mit einem deutschen Originalwerke machen wollen. Das Stück beruht dem Inhalte nach auf einer Episode in Tasso's „Befreitem Jerusalem." Während aber der Italiener, ein wirklicher Dichter, mit hohem Kunstgeschick die Liebe verherrlicht, welcher die Religion Gelegenheit giebt, sich in ihrer ganzen Stärke zu zeigen, hat Cronegk den Triumph der Liebe in den der Religion verwandeln wollen, ist aber damit aus den Gränzen des Trauerspieles herausgeschritten, welches Leidenschaften darstelle, um Leidenschaften zu reinigen. Somit ist sein Trauerspiel ein christliches geworden und leidet an den Mängeln, mit denen alle Stücke dieser Art behaftet sind, wie z. B. auch P. Corneille's Polyeukt; denn weder die unmittelbaren Wirkungen der Gnade seien auf der Bühne, die nur physikalische Wunder dulden könne, darstellbar, noch sei überhaupt der duldende Sinn eines wahren Christen, eines Märtyrers ein schicklicher Vorwurf für das Trauerspiel. Wie zurückhaltend hier der Dichter sein müsse, zeige Voltaire in seinem Trauerspiele Alzire. Auch sei Cronegk viel zu verschwenderisch mit Verleihung specifisch christlicher Tugenden an einzelne Personen gewesen, gerade so wie er in seinem früheren Trauerspiele „Codrus" alle Personen mit einem Uebermaße von Vaterlandsliebe ausstattete. Die einzelnen Personen sind zu unnatürlich und interessiren deshalb nicht, mit Ausnahme Clorindens, aber diese ist in ihrem Charakter zuletzt übertrieben. Das Beste an dem Stücke sind noch die eingestreuten Moralen. Dieses im Ganzen wegwerfende Urtheil hält der Dramaturgist aufrecht, auch als ihm nach der Ausgabe der ersten Blätter Vorwürfe über seine Strenge gemacht worden waren; er erkennt Cronegk's Empfindungen und lautere Moral an, meint aber, daß er zu jung gestorben sei, ehe sich seine vielleicht nicht unbedeutenden Talente zur vollen Reife hätten ausbilden können.

Noch strenger ist das Strafgericht, das Lessing über das vielgepriesene Werk seines Freundes Weiße, das Trauerspiel „Richard III" hält. Hier galt es falsche Voreingenommenheiten zu vernichten und unverdientes Lob auf das

---

1) S. S. 3—33. 2) S. S. 81—82. 3) S. S. 407—415; 447—452.
4) Von den Bemerkungen über die Verkürzung des Stückes durch Weiße sehen wir hier ab.

richtige Maß herabzusetzen. Deshalb diese herbe und unerbittliche Strenge! Es ist wahr, meint Lessing, Weiße's Richard III. besitzt große Schönheiten. Der Dichter will zwar die gleichnamige Tragödie Shakespeare's nicht gekannt haben und rechnet es sich zum Verdienste an, dieselbe nicht nachgeahmt zu haben. Es wäre aber besser gewesen, er hätte dies gethan, denn dann würde er sich im Anschlusse an jene, soweit es ihm dem Riesengeiste Shakespeare's gegenüber möglich war, zu idealer Kunsthöhe haben erheben können, ohne sich gerade von dem großen Briten sklavisch abhängig zu zeigen. So aber hat er zwar ein Dichtwerk mit mancherlei Schönheiten geschaffen, aber keine Tragödie. Denn sein Richard kann nicht als tragischer Charakter gelten, weil er ein ganz abscheulicher Bösewicht ist, wie ihn weder Erde noch Bühne je getragen hat. Der tragische Held aber muß weder ein ganz guter noch ein ganz schlechter Charakter sein, sondern gut angelegt, aber mit einem Fehler behaftet, auf welchem sich die ganze Verwicklung aufbaut. Bei Weiße's Richard empfinden wir für den Helden kein Mitleid, höchstens für die armen und bedauernswürdigen Schlachtopfer desselben; ebenso wenig Furcht für uns, da wir nie so werden können, wie jener. Und wir werden selbst die schärffte Strafe, die dieses Scheusal trifft, für zu gering achten. Bei Weiße kommt Richard sogar sehr gelinde fort: er stirbt mit dem Schwerte in der Hand auf dem Felde der Ehre. Somit ist das Stück gänzlich verfehlt; denn ein Gedicht muß die Wirkungen haben, welche ihm vermöge seiner Gattung zukommen, alle sonstigen Schönheiten können einen solchen Mangel nicht ersetzen.

So stand es damals um das deutsche Trauerspiel. Und als dann gar zu der Zeit gerade, wo Lessing den Schluß seiner Dramaturgie schrieb, die undramatischen Dramen eines Gerstenberg (Ugolino, 1768) und Klopstock (Hermann's Schlacht, 1769) erschienen, von denen der erstere ein Vorläufer der Kraftgenies war, können wir dem großen Meister der Kritik da die Bitterkeit verargen, mit welcher er gegen diese Verächter aller Muster, diese stolzen Regelstürmer loszieht,[1] die jede Individualität als Genie preisen, und sich sogar nicht entblöden, auf Shakespeare als das Muster der Regellosigkeit hinzuweisen?

§ 11. Vernichtung des Ansehens der Franzosen. Lustspiel. Weinerliches Lustspiel. Tragödie. Theorie.

Herder's Wort, daß der Deutsche „die Blüthe des menschlichen Geistes, die Dichtung, von dem Gipfel des Stammes jeder aufgeklärtesten Nation brechen dürfe“, ist bekannt. Was hier als hoher Vorzug mit Recht gerühmt wird, kann jedoch leicht zum schlimmen Fehler ausarten, zu würdeloser Selbstunterschätzung und übermäßiger Vergötterung und Nachahmung des Fremden. Wenn man die deutsche Literatur unter diesem Gesichtspunkte betrachtet, wer wollte

1) S. S. 567—569.

läugnen, daß jenes oft geschehen sei, sowohl im XII. und XIII. Jahrhundert, der ersten Blütheperiode unserer Dichtung, wo wir stofflich von Frankreich ganz abhängig waren, als auch namentlich im XVIII. Jahrhundert. Die französische Literatur hatte damals gleichsam einen Siegeszug durch Europa angetreten, und besonders die Dramatik der Franzosen sich überall die Geister und Bühnen unterworfen. Und eine Zeitlang gewiß auch mit Recht! Denn der französische Classicismus war (abgesehen von Shakespeare, den man im eigenen Vaterlande zu würdigen verlernt hatte) unstreitig das Vorzüglichste, was die europäische Welt des XVII. Jahrhunderts an dichterischen Erzeugnissen geschaffen hatte. Freilich durfte man nicht, wie es wirklich geschah, in übergroßer Bewunderung auch gegen alle Fehler blind werden, ja dieselben sogar als Vorzüge loben. Dadurch ward die französische Literatur zum Götzen, zu dem das gebildete Europa andächtig hinaufschaute. Solche Erfolge hätte jedoch der Kunstwerth der französischen Dramatik allein nimmer erzielt, sie waren nur möglich, weil die französische Literatur von der französischen Bildung getragen wurde, die Europa, vor allem aber Deutschland und die Deutschen beherrschte,[1] seit Gottsched und sein Anhang die Nachahmung der französischen Regelmäßigkeit als Rettungsmittel aus dem Strudel der verwilderten deutschen Bühne gepriesen hatten. Der deutsche Geist war aber im Kerne viel zu gesund, als daß nicht die Reaction gegen diese würdelose und oft unberechtigte Nachahmung mit der Nothwendigkeit eines Naturgesetzes erfolgen sollte. Es begannen zuerst den Streit kleinere Geister, die aber nichts durchsetzen konnten, bis Lessing, in voller Rüstung gewappnet, auf den Kampfplatz trat, und, nach dem Vorpostengefechte in den Literaturbriefen, in der Dramaturgie die „tönende Feldschlacht“ gegen die Welschen schlug. So gestaltete sich sein Urtheil zu einem Verdammungsspruche über Theorie und Praxis der französischen Dramen, mit Ausnahme des Lustspieles. Vollbewußt seiner That, scheidet er daher am Schlusse seines Werkes, nachdem er mit beißendem Spott die Nachahmungssucht der Deutschen gegeißelt hat,[2] von uns mit den Worten,[3] er habe sich nichts angelegener sein lassen, als den Wahn von der Regelmäßigkeit der französischen Bühne zu zerstören. „Gerade keine Nation hat die Regeln des alten Dramas mehr verkannt als die Franzosen. Einige beiläufige Bemerkungen, die sie über die schickliche äußere Einrichtung des Dramas bei Aristoteles fanden, haben sie für das Wesentliche genommen, und so mußten sie in ihren Werken weit unter der höchsten Wirkung bleiben, auf welche der Philosoph seine Regeln calculirt hatte.“ Und wenn man diese vielgerühmte, aber nur mechanische Regelmäßigkeit, fragt er an einem anderen Orte,[4] den französischen Stücken nimmt, was bleibt ihnen dann? Was haben sie sonst noch viel Gutes als Verwicklung und

---

1) Vgl. Julian Schmidt, Geschichte der französischen Literatur seit Ludwig XVI.,[2] 1873, S. 7. 2) S. S. 597. 3) S. S. 600. 4) S. S. 381.

Theaterstreiche und Situationen? Anständigkeit wird man sagen." Aber die Verwicklungen sind dadurch einförmig, die Theaterstreiche abgedroschen, die Situationen gezwungen geworden. Und wie tief er sie stellt, diese Anständigkeit, zeigt er mit dem Ausrufe:[1] „Begnüge sich damit, wer keine höhere Schönheiten kennt!" Hieran reiht sich das stolze Wort,[2] daß er selbst jede Tragödie Corneille's besser gemacht haben würde, ohne selbst ein Corneille zu sein, ein Ausspruch, welcher natürlich nur so zu verstehen ist, daß er bei jeder Tragödie die eigentlich tragische Wirkung erzielt haben würde, was Corneille nicht gelungen war. So konnte und durfte der Mann sprechen, der bei seiner tiefen theoretischen Einsicht schon damals den Plan der „Emilia Galotti" mit sich herumtrug!

Es war eine Riesenarbeit, die Lessing unternahm, und die Gegenwart kann vom sicheren Porte erreichter Kunstgenialität seine Mühen und Anstrengungen kaum würdigen. Denn kein Kampf ist schwerer und mühseliger als der, welcher gegen vorgefaßte Meinungen und liebgewordene Irrthümer geführt wird, besonders wenn diese, wie die Meinung von der Unübertrefflichkeit der französischen Literatur, in allen Schichten der Gesellschaft fest eingewurzelt sind.[3] Doch Lessing focht unerschrocken; und mit welchem Erfolge lehrte die spätere Zeit. Er stand fast ohne Bundesgenossen da. Er, der Vielbelesene, wußte nur einen Mann zu nennen, der gleich ihm, und zwar mitten im feindlichen Lager, entschieden die unbedingte Vortrefflichkeit des französischen Theaters bestritten hatte, den Franzosen Diderot,[4] von dem Goethe in Dichtung und Wahrheit[5] sagt, daß er in alle dem, worin die Franzosen ihn tadeln, ein wahrer Deutscher sei. Und deshalb, weil Lessing in Diderot den Bundesgenossen verehrte, giebt er genau die Ansichten wieder,[6] welche derselbe in seinem schlüpfrigen Romane „Les bijoux indiscrets", also im Anfange seiner schriftstellerischen Thätigkeit, niedergelegt hatte. War er doch mit den Ansichten Diderot's, die, selbständig und eigenartig, mit der ganzen Vergangenheit der französischen Dramatik brachen und diese auf natürliche Bahnen zu lenken suchten, schon früh vertraut geworden und hatte sie bereits in der Vorrede zur Uebersetzung des „Theaters des Herrn Diderot", 1760,[7] gepriesen, wie er auch bei der zweiten Ausgabe derselben Schrift anerkennt, daß er Diderot's Muster und Lehren die ganze Richtung seines Geistes, d. h. wohl nur die kritische Haltung dem französischen Klassicismus gegenüber, zu verdanken

---

1) S. S. 600. 2) S. S. 105. 3) Sehr lehrreich ist über die Gallikomanie der Deutschen Herder's treffliche Darlegung in den „Briefen zur Beförderung der Humanität" (Werke, herausgegeben von J. v. Müller, 34. Bd., d. i. Zur Philosophie und Geschichte Bd. 14), Brief 52—57 (a. a. O. S. 62—111), wo auch Lessing's und seines Strebens mit warmer Bewunderung gedacht wird. 4) Einsichtige Franzosen haben späterhin freilich Lessing als unparteiischen Richter anerkannt, so Mirabeau (Sur Moses Mendelssohn, Londres 1787, p. 15), dessen Worte bei Danzel-Guhrauer a. a. O. II 1. S. 200 A. citirt sind. 5) Bch. 11 (Reclamsche Ausg. Bd. XXIV S. 28). 6) S. S. 489—500. 7) L.-M. Bd. VI S. 355 f.

habe.[1] Also im Wesentlichen verdankt er ihm nur Negatives, und dem entspricht auch durchaus die Anerkennung, die er ihm hier zollt: Er lobt Diderot's Angriffe auf das alte Kunstgebäude, seinen Bruch mit dem bisherigen Schlendrian der damaligen Dramatik. Diderot fingirt nämlich in dem oben erwähnten Romane ein Gespräch, das, unter der Maske nordafrikanischer Verhältnisse sich abspielend, zum Inhalte die Widerlegung des in ganz Europa damals geglaubten Satzes hat, daß die französische Tragödie, wenn nicht vollkommener, doch mindestens derjenigen der Alten gleich sei. Das Anständige, so führt Diderot aus, sei allerdings darin beobachtet, sonst aber fehle den Dichtern nicht weniger als Alles, worin sie sich auszeichnen sollten, Genie, Erfindung und Feuer; ihre Stücke seien daher mangelhaft in Hinsicht auf den Charakter und die Schilderung. Nur das Wahre gefalle und rühre, nicht aber die Unnatur der Tragödien, von denen im Einzelnen erwiesen wird, wie ihr Verlauf zu verwickelt, also die Handlung zu überladen und zu rasch sei, hingegen der Dialog gesucht, witzig und spielend, überhaupt ganz unnatürlich, endlich die Entwicklung der Handlung meist nicht vorbereitet werde und sich deshalb fast wie ein Wunder vollziehe. Ebenso sei die Darstellung unnatürlich. Somit kann der Schluß nicht überraschen, zu dem Diderot gelangt; er hält es für erwiesen, daß von allen Gattungen der Literatur, auf die sich seine Landsleute, die Franzosen, in der letzten Zeit gelegt haben, die Tragödie die unvollkommenste geblieben. Wie wunderbar stimmt nicht Diderot's Urtheil mit der Ansicht Lessing's überein, die wir oben anführten! Nicht im Widerspruche damit steht, wenn der Dramaturgist in einer gründlichen Untersuchung dann nachweist,[2] daß Diderot (dem z. B. ein Palissot vorwarf, er habe jene Regeln nur erdacht, um seinen Stücken Platz zu machen) freilich in seinen eigenen Compositionen, besonders im „Natürlichen Sohne", weit unter seiner Theorie geblieben sei, daß er ferner in den „Unterredungen", welche dem zuletzt genannten Stücke beigefügt sind, oft in einem eitlen und pompösen Tone Manches als neue Entdeckung angepriesen habe, was weder neu noch ihm selbst eigenthümlich sei; dazu komme, daß sich darin manche schwerwiegende Irrthümer fänden, von denen Lessing als den bedeutendsten den verzeichnet, daß Diderot im Lustspiele die Stände auf die Bühne gebracht wissen wollte, da es höchstens

1) Ebd. S. 357. Vgl. noch Loebell Lessing, 1865, S. 187 ff. Etwas abweichend ist das Urtheil Guhrauer's (Lessing's Leben, II 1. S. 206 und in den lehrreichen Excursen S. 320—326). Die Bedeutung Diderot's erkennt auch richtig an die sehr bemerkenswerthe, weil mit umfassenden Kenntnissen in der deutschen Literatur und mit vieler Unparteilichkeit geschriebene Zusammenstellung: La littérature allemande au XVIII^{me} siècle dans ses rapports avec la littérature française et avec la littérature anglaise par Charles Joret, 1876, besonders S. 21—23 [p. 21: c'est Diderot, qui, loin de partager l'admiration générale et incontestée qu'inspirait notre théâtre, s'en montra de bonne heure l'adversaire]. 2) S. S. 501 ff.

ein Dutzend wirklich komischer Einzelcharaktere gäbe. Dem aber stehe die Praxis Molière's und die Theorie Palissot's entgegen. Letzterer zeige, daß das einzelne Mitglied des Standes, welches dargestellt werde, doch wiederum als Individuum, also als Charakter behandelt werden müsse, auf ihm demnach Intrigue und Moral des Stückes dennoch beruhe. Werde hiergegen von Diderot eingewendet, daß die Grundlinien des Charakters dann doch durch den Stand gegeben seien, so nähere sich der französische Dichter und Kritiker damit der Klippe der vollkommenen Charaktere, jener langweiligen Menschen, die stets nur nach dem Buche handelten. Auf diese steuere Diderot in seinen Stücken auch wirklich hin, und in seinen theoretischen Werken finde sich nicht nur keine Warnung dagegen, sondern er verführe geradezu zu denselben, wie sich aus einzelnen seiner Urtheile — die dann weitläufig besprochen werden — erweisen lasse. Auf die umfassende Würdigung der Charaktere, zu welcher sich diese Untersuchung erweitert, werden wir später zurückkommen.

Das ist eine lange Abschweifung, und wir dürfen über sie jene Gesammtansicht, die Lessing über die französische Bühne hat, nicht vergessen. Dieser Grundanschauung entsprechen dann auch die Urtheile über die einzelnen Leistungen, namentlich wo sie sich zu prinzipiellen Festsetzungen erheben.

Im **Lustspiele** ist Lessing anerkennend. Und zwar mit Recht, da die Franzosen hier ihre Vorbilder, die neuere attische und die römische Komödie, die „realistische“, wie sie Hettner nennt,[1] mit Glück nachgeahmt, ja, faßt man diese Komödie noch genauer als Charakter- und Intriguenspiel, unstreitig sogar übertroffen haben, besonders was die Feinheit der Anlage, Folgerichtigkeit der Ver- und Entwicklung der Situationen, endlich die abgelauschte Naturwahrheit der Charaktere angeht. Ein Lessing konnte gegen solche Vorzüge, an denen er sich selbst in seiner Jugend gebildet hatte, nicht blind sein. Und so mußte sein Urtheil, besonders im Hinblick auf die jämmerlichen Nachahmungen der Deutschen im Lustspiele, selbst im Gegensatze zu den Leistungen der Engländer, die er (Shakespeare natürlich ausgenommen!) nicht so hoch stellt,[2] anerkennend ausfallen.

Ordnen wir die Stücke der Dichter, welche angeführt werden, mit Einschluß derjenigen, welche nur nebenbei besprochen sind, chronologisch, so sind aus dem Zeitalter Ludwig's XIV. sechs zu erwähnen: Molière's „Frauenschule“, Quinault's „Coquette Mutter“, Regnard's „Spieler“, „Demokrit“ und „Zerstreuter“, endlich das von Brueys und Palaprat umgearbeitete alte Possenspiel „Der Advocat Pathelin“.

Um mit dem erlauchten Namen des Mannes zu beginnen, der als der Vater des Charakterlustspieles gelten muß, mit Molière, so wurde von ihm nur die „Frauenschule“ damals in Hamburg aufgeführt.[3] In ihre Kritik

---

1) Das moderne Drama, 1852, S. 147, 156 f. 2) Vgl. St. XII, namentlich S. 75. 3) S. S. 310—317.

zieht Lessing die „Männerschule“ desselben Dichters mit hinein. Er glaubt, daß beide besser „Männerschule“ hießen, da sie Possenspiele seien, „in welchen ein Paar junge Mädchen, wovon das eine in aller Strenge erzogen und das andere in aller Einfalt aufgewachsen, ein Paar alte Laffen hintergehen.“ Trublet urtheilt von der „Frauenschule“, daß die Situationen den glücklichsten Stoff zu einer Komödie enthalten, daß das Lustspiel Molière's aber noch ein unreifes Product der Muse desselben sei. Dies weist Lessing zurück; denn dann bleibe für Molière gar wenig Lob übrig, weil er den Stoff entlehnt habe. Ebenso wird Voltaire's Urtheil, daß die „Frauenschule“ Molière's nur Erzählung, keine Handlung enthalte, ein Vorwurf, den Molière selbst bereits früher zurückgewiesen hatte, widerlegt und als Wortklauberei bezeichnet, da es in dem Lustspiele nur darauf ankomme, zu schildern, wie lächerlich der betrogene Alte sich bei dem Unfalle selbst geberde; und das sehen wir am besten, wenn die Thatsachen erzählt werden. Und was Voltaire's Urtheil über die „Männerschule“ angeht, laut dessen die Idee dieses Stückes aus den Brüdern des Terenz entlehnt sei,[1] so gründe sich dasselbe auf mangelhafte Reminiscenzen aus der Schulzeit. Sonst werden Molière, beziehungsweise dessen Stücke, noch oft erwähnt, und immer als Muster des feinen Komischen hingestellt, wenn auch seine Lustspiele in Prosa abgefaßt waren — vgl. S. 59, 79, 87, 133, 178, 179 (wo J. J. Rousseau's Angriffe sowohl gegen die Komödie im Allgemeinen als gegen Molière im Besonderen zurückgewiesen werden), 302, 506 und öfter.

Es folgt Regnard, „der lachende Philosoph des heiteren Lebensgenusses“,[2] dessen Weltanschauung aber hart getadelt wird, obschon er unstreitig der begabteste Schüler Molière's ist.[3] Sein bestes Stück „Der Spieler“ wird von Lessing nur einfach lobend genannt und nebenbei erwähnt, daß der Dichter die Anlage wohl einem anderen Lustspiele, dem Rivière du Fresny's entlehnt habe. Doch meint Lessing, dieses Verfahren, welches Regnard nur hätte eingestehen sollen, hätte uns wenigstens dieses gute Lustspiel eingetragen. Lob und Tadel mischen sich bei der Kritik des „Demokrit“, einem Lustspiele desselben Dichters; hier folgt Lessing allerdings französischen Gewährsmännern.[4] Er zeigt, wie das Stück, obwohl es von Fehlern strotzt, doch gefällt; denn es verletzt zwar die Einheit des Ortes, schildert aber auf das Trefflichste französische Sitten unter fremden Namen; von den Fehlern aber sind am bedeutendsten: Mangel an Interesse, kahle Verwicklung, die Menge müßiger Personen, abgeschmacktes Geschwätz hier und da, endlich die Unbestimmtheit des Hauptcharakters. Von dem „Zerstreuten“ Regnard's[5] berichtet der Dramaturgist nach der Autorität der Gebrüder Parfait,[6] daß das Stück zuerst keinen Beifall gefunden, weil man zu viel von ihm

---

1) S. S. 394 ff. 2) S. Hettner, Geschichte der französischen Literatur, S. 54.
3) Vgl. Pfeffer, Ueber Regnard, Programm der Realschule in Danzig, 1875, S. 6.
4) S. St. XVII A. 15. 5) S. S. 175—179. 6) S. St. XXVIII A. 9.

erwartet habe; aber als man sich erinnerte, es sei und wolle auch nichts weiter sein als ein Possenspiel, da habe ihm der Beifall nicht gefehlt. Die Versification wird jedoch von Lessing getadelt und von den Charakteren hervorgehoben, daß sie entlehnt sind. Gegen die Meinung eines anderen französischen Kritikers,[1] daß Regnard einen Kranken, denn ein Zerstreuter sei ein solcher, lächerlich gemacht habe, wird der Dichter in Schutz genommen, ebenso wie Molière wegen seines Geizigen. Denn Zerstreutheit, Geiz und Spielwuth seien corrigible Fehler und somit ein Gegenstand für das Lustspiel; dieses wolle durch Lachen (nicht durch Verlachen!) jeden Zuschauer von den dargestellten Fehlern und Mängeln befreien; wenigstens würden wir, selbst wenn wir von jenen Fehlern frei wären, das Häßliche derselben erkennen und uns bemühen, andere zu heilen.

Entschiedenes Lob wird von Lessing Quinault, der sonst als Dichter von Operntexten berühmt ist, gezollt. Seine „Coquette Mutter"[2] sei zu den besten komischen Stücken zu zählen; nur die Entwicklung hätte besser angelegt werden können. Merkwürdig wird das Stück noch deshalb genannt, weil der darin auftretende lächerliche Marquis der erste seiner Art sei.

Als ebenso vortrefflich wird das alte, aber von Brueys und Palaprat umgearbeitete Possenspiel „Der Advocat Pathelin"[3] bezeichnet, da das Komische aus der Handlung und den Situationen entspringe.

Aus der Zeit der Regentschaft[4] stammen zwölf der besprochenen Stücke, wenn wir Houdard de la Motte's nicht aufgeführte „Matrone von Ephesus" hinzunehmen.

Die Sonne Ludwig's XIV. war untergegangen; Frankreich ist nicht mehr ausschließlich der Hof,[5] der verwilderte Adel tritt zurück, das Volk aber in seinen verschiedenen Ständen erscheint mehr im Vordergrunde der Ereignisse und greift mit in die Tageskämpfe ein. Letztere nun spiegeln sich in der Tagesliteratur, und zwar, wie Hettner trefflich darlegt, in doppelter Weise, indem auf der einen Seite das leichtfertige Leben der vornehmen Welt, auf der anderen die Kämpfe und Verwicklungen, Freuden und Thorheiten des emporstrebenden Mittelstandes geschildert werden. Die Dichter, welche die Dramaturgie aus dieser Zeit erwähnt, sind Hauptstützen der zweiten Richtung, meist „Träger und Vertreter der kernhaften Bürgerlichkeit", welche von England mit seiner damaligen moralischen Richtung zum Theil erst angeregt wurden, zum Theil auch nur Bestätigung ihrer Anschauungsweise empfingen. Es sind Marivaux, Destouches, Nivelle de la Chaussée, tiefer stehen Gresset und Le Grand; Houdard de la Motte ist nur nebenbei zu erwähnen.

Zunächst Marivaux. Gleich bei der Besprechung des ersten Stückes desselben, „Die falschen Vertraulichkeiten",[6] tadelt Lessing, was man allgemein an Marivaux

---

1) S. St. XXVIII A. 10. 2) S. S. 86—87. 3) S. S. 87—88. 4) des Herzogs Philipp von Orleans, 1715—1723. 5) Hettner, Gesch. der französ. Literatur, S. 99. 6) S. S. 108—114.

aussetzte, daß seine Charaktere stets dieselben, also einförmig seien; ferner seinen gesuchten Witz, seine tiefsinnige Zergliederung der Leidenschaften, seine mit neuen Ausdrücken und Wendungen überladene Sprache. Den Plan aber behandelt er nach Lessing so geschickt, daß er auch den geringfügigsten mit großer Kunst bedeutsam zu machen versteht. Nebenbei wird erwähnt, wie speciell dieses Stück, das erst bei seiner zweiten Aufführung Beifall fand, zwei Harlekine habe, und daß diese die Handlung führten. Mehr Lob bekommt „Der Bauer mit der Erbschaft“,[1] welcher sich bei sehr einfacher Fabel durch drollige Laune, schnurrigen Witz und schalkhafte Satire auszeichne. Endlich „Der unvermuthete Ausgang.“[2] Hier tadelt Lessing, daß der Titel die Mängel der Entwicklung, welche zu unwahrscheinlich und gesucht ist, decken soll. Nebenbei wird des Dichters „Mütterschule“ noch erwähnt.[3]

Die Haupterscheinung jenes Zeitraumes war unstreitig der auch in Deutschland gekannte und beliebte Destouches. Lessing spricht von den vier Stücken, welche damals von ihm in Hamburg aufgeführt wurden, im Ganzen mit vieler Anerkennung. Am ausführlichsten läßt er sich über ihn bei Gelegenheit der Aufführung des „Unvermutheten Hindernisses“ aus.[4] Dort wird zwischen dem höheren und niedrigen Komischen ein Unterschied gemacht. Im ersteren Genre, und dazu werden von Destouches „Der verheirathete Philosoph“, der „Ruhmredige“ und der „Verschwender“ gerechnet, gilt er als Muster und übertrifft selbst Molière; seine niedrig-komischen Stücke hätten weniger gefallen, so der „Verborgene Schatz“, „Das Gespenst mit der Trommel“, „Der Poetische Dorfjunker“ und „Das unvermuthete Hinderniß.“ Hier ist er steifer als Molière, denn er erfindet seine Narren mehr, als daß er sie nachahmt, und sie sind in Folge dessen oft hölzern und überladen, ja frostig, aber doch immer noch so, daß wir einen verzärtelten Geschmack haben müssen, wenn wir über sie nicht herzlich lachen können. Nach diesen grundsätzlichen Erörterungen konnte sich Lessing bei der Besprechung der übrigen Stücke von Destouches kurz fassen. So bezeichnet er den „Verheiratheten Philosophen“ als ein Meisterstück der französischen Bühne,[5] das man grundlos für eine Nachbildung von Campistron's „Geheilten Eifersüchtigen“ halte,[6] denn beide Helden, da sie ihre Eifersucht verheimlichen, müssen zwar in ähnliche Situationen kommen, aber solche gleiche Situationen würden allerdings zwei Tragödien gleich machen, aber nicht zwei Komödien, welche nur durch gleiche Charaktere gleich werden. Auch sollte ja das Stück ein eigenes Erlebniß des Dichters darstellen, und somit falle jene Behauptung der Nachahmung erst recht in sich zusammen. Ueber den „Poetischen Dorfjunker“[7] schweigt Lessing ganz (er tadelt nur die Uebersetzung); er muß also weder etwas Besonderes daran auszusetzen noch zu loben gefunden

1) S. S. 173—175. 2) S. S. 405—407. 3) S. S. 130. 4) S. S. 58—60. 5) S. S. 71. 6) S. S. 295—299. 7) S. S. 76—78.

haben. Endlich „Das Gespenst mit der Trommel".[1] Dieses ist nach dem Englischen des Addison gedichtet, der aber selbst darin der regelmäßigen französischen Manier gefolgt ist; in der französischen Nachbildung ist jedoch Manches kälter und kraftloser.

Von Le Grand werden zwei Stücke erwähnt, von denen das eine, „Der Triumph der vergangenen Zeit"[2], zwar wegen seines drolligen Einfalles und seiner lächerlichen Situationen gelobt, dann jedoch angegriffen wird, weil die darin dargestellten Narren mehr ekelhaft als lächerlich sind. Das zweite Stück „Der sehende Blinde"[3] ist die Nachahmung eines alten Stückes und gefällt sehr.

Von Nivelle de la Chaussée, dem wir bei der weinerlichen Komödie wieder begegnen werden, wird nur ein Lustspiel „Die Mütterschule"[4] besprochen, das, wie sich aus dem von Lessing mitgetheilten Inhalte ergiebt, lehrhaften Zweck hatte, nämlich die übertriebene und thörichte Liebe einer Mutter zu einem entarteten Sohne zu schildern.

Gresset, welcher am Ende dieses Zeitraumes steht, dichtete einen „Sidney."[5] Dieses Stück behandele zwar ein Thema, das den Franzosen nicht sonderlich gefällt, denn es eifere gegen den Selbstmord, aber sonst zeige es (wir lesen dies aus der Besprechung des Eckhofschen Spieles heraus) viele feine Züge im Charakter des Hauptshelden, wenn auch die eine oder die andere Situation wenig naturwahr ist.

In jene Zeit gehört auch „Die Matrone von Ephesus" des als Lyriker bekannteren Houdard de la Motte; sie wurde zwar in Hamburg damals nicht aufgeführt, findet aber doch nebenbei in der Dramaturgie eine Würdigung,[6] freilich eine verurtheilende, weil die Geschichte, die als Erzählung schon sehr bedenklich sei, in der scenischen Darstellung ekel und gräßlich wirke. —

Mit den beiden letzten Dichtern sind wir schon an den dritten Abschnitt herangestreift, an die Zeit der Nachblüthe der französischen Literatur unter Ludwig XV. Eine „nachaugusteische Zeit" nennt sie einer der berühmtesten Zeitgenossen, d'Alembert. Und sie ist es auch. Denn während die Philosophen, mit dem generellen Namen der Encyclopädisten belegt, mit ihren aufklärenden Schriften gegen die Mißbräuche in Kirche und Staat ankämpften und die große Befreiung des Individuums, welche die französische Revolution durchsetzte, vorbereiteten, indem sie dem Gedanken Geltung verschafften, daß „das Leben jedes einzelnen Menschen für die anderen etwas bedeute",[7] während dieser Zeit konnte die Dichtung im Anschlusse an jene Aufklärungsliteratur nur eine kümmerliche Nachblüthe haben, die freilich für Europa und besonders für Deutschland bis zu

---

1) S. S. 104—106. 2) S. S. 33—34. 3) S. S. 488—489. 4) S. S. 129—130. 5) S. S. 102—103. 6) S. S. 215—217. 7) v. Sybel, Gesch. d. Revolutionszeit, 2. A. 1859, Bd. I S. 15.

Lessing hin auch so noch die einzige kunstgemäße und deshalb nachahmungswerthe war. Und hatte sich denn etwa Lessing selbst gänzlich von diesem Banne losgemacht?

Sieben Dichter sind es, von denen der Dramaturgist Stücke bespricht: Voltaire, L'Affichard, Saint-Foix, Frau Graffigny, Cérou, Favart und Diderot. Wahrlich damals nicht die verächtlichsten!

Voltaire wird als Lustspieldichter nur kurz behandelt, während Lessing mit ihm als Tragiker und Kritiker an anderen Orten scharf in's Gericht geht; nur zwei seiner Lustspiele sind besprochen, „Das Kaffeehaus"[1] und „Die Frau, die Recht hat."[2] Ersteres findet im Ganzen Anerkennung, wenn auch nicht verschwiegen wird, daß des Dichters hämische Weise bei der Veröffentlichung desselben so recht hervorgetreten sei. Er hatte es nämlich als eine Uebersetzung aus dem Englischen herausgegeben, um seinen Feind, den Journalisten Freron, unter dem Pseudonym Frelon desto ungehinderter im Stücke angreifen zu können. In Wahrheit aber dichtete Voltaire das Lustspiel selbst im Anschlusse an eine gleichnamige Komödie des Italieners Goldoni. Als es dann Colman wirklich in das Englische übertrug, sind die einzelnen schon bei Voltaire guten Charaktere noch verbessert und der englischen Derbheit und Tüchtigkeit angepaßt worden. Mit verändertem Ausgange ist das Lustspiel denn auch in das Italienische übertragen worden. „Die Frau, die Recht hat" ist von Voltaire für sein Haustheater[3] gedichtet worden; der große Mann zeigt sich hier allerdings „im Schlafrock", aber sein Stück, das zwar weder „Interesse noch Charaktere" hat, zeichnet sich doch durch verschiedene komische Situationen aus.

Ganz kurz wird L'Affichard's „Ist er von Familie?" erwähnt,[4] ein Rührstück, dessen Titel, weil er von der einzigen lächerlichen Person (der Marquise) hergenommen ist, Tadel erfährt.

Ungetheiltes Lob hingegen findet Saint-Foix, denn von seinem „Finanzpächter"[5] heißt es, er bestehe aus einem Dutzend Scenen von der äußersten Lebhaftigkeit, und so klein das Stück auch sei, besitze es doch einen Reichthum gesunder Moral, weise gute Charaktere auf und errege Interesse. „Die Manier dieses liebenswürdigen Schriftstellers", sagt Lessing, „ist bekannt. Nie hat ein Dichter ein kleineres, niedlicheres Ganze zu machen gewußt als er." Und deshalb wird auch sein „Orakel" nur kurzhin als allgemein bekannt und allgemein beliebt bezeichnet.[5]

Ferner die Cenie der Frau v. Graffigny,[6] welche das indirecte Lob bekommt, daß der Dramaturgist diesem Lustspiele nicht viele Predigten vorziehe; er hält es also für ein Werk hellster und lauterster Moral; ebenso wird das Stück

1) S. S. 72—76. 2) S. S. 486—488. 3) Vgl. St. LXXXIII A. 18. 4) S. S. 103—104. 5) S. S. 404. 6) S. S. 123—126. Chevrier's Behauptung, als stamme das Stück von dem Abbé Voisenon, weist Lessing zurück. Vgl. St. LIII A. 8.

an einer anderen Stelle nebenbei [1] als das Muster eines edlen Lustspieles gepriesen.

Von dem sonst unbekannten Cérou findet als artige Kleinigkeit ein einactiges Lustspiel „Der Liebhaber als Schriftsteller und Bedienter" Erwähnung. [2]

Den Schluß machen zwei bedeutende Erscheinungen: Favart und Diderot. Von ersterem gelangt das Lustspiel „Soliman II." zur ausführlichen Besprechung. [3] Favart hat das Stück nach einer der „Moralischen Erzählungen" Marmontel's gearbeitet, und zwar sehr geschickt, denn jede Abänderung ist lehrreich. Der Moralist hatte in seiner Erzählung, welche erweisen sollte, daß Liebe nicht erzwungen werden dürfe, manche Mißgriffe begangen und sich vor Allem zu wenig an die geschichtliche Ueberlieferung gebunden. Zwar brauchte er dies nicht unbedingt, aber dann mußte er auch die Namen ändern, weil wir von Soliman dem Großen eine ganz andere Vorstellung haben und in der Erzählung Marmontel's sehr in unseren gewöhnlichen Anschauungen gestört werden. Und selbst davon abgesehen ist die Erzählung nicht minder hinsichtlich der Charaktere verfehlt; denn kein Sultan kann so denken und handeln wie der Marmontel's. Nicht geringerer Tadel trifft den Charakter Roxelanens. Ein Genie mußte diese Gränzen, welche die innere Wahrheit vorschreibt, berücksichtigen; es darf zwar sein Werk sich eigenartig gestalten, aber es muß doch das höchste Gute und die höchste Schönheit zu erreichen suchen. Fast keinen dieser Fehler hat Favart mit herübergenommen. Denn hätte er es gethan, so träfen ihn dieselben Vorwürfe, ja in noch viel höherem Grade, da bei dramatischen Stücken die Schwächen der Charaktere bedeutend stärker hervortreten. Er hat aber (neben Einzelheiten, die allerdings nicht glücklich sind, so z. B. der Zug mit dem weggeworfenen Taschentuche und der Tabackspfeife) eine Hauptveränderung mit dem Charakter Roxelanens vorgenommen, die uns mit dem Stücke aussöhnt. Bei ihm ist Roxelane ihrer innersten Natur nach gut; sie stellt durch ihren Muthwillen den Sultan nur auf die Probe, und als sie ihn bis zur Unterwerfung unter ihren Willen gebracht hat, enthüllt sie ihr wahres Wesen und giebt freiwillig alle Erfolge auf; Soliman ist aber auch edel genug, jetzt noch ihr Gatte bleiben zu wollen, und wird so ihrer Liebe werth, wie sie der seinigen würdig ist. Während Marmontel also jene Ungereimtheiten sich erlaubte, um seinen moralischen Satz zu beweisen, entging Favart dieser Klippe, in der richtigen Erkenntniß, daß das Wesen des Dramas in genau gedachten und richtig gezeichneten Charakteren vor Allem bestehe. Wir sehen hier deutlich, wie Lessing, indem er an einen speciellen Fall anknüpft, die wichtigsten allgemeinen Regeln findet.

Wir schließen mit Diderot, um noch nachzutragen, was Lessing über die zwei Lustspiele desselben, den „Natürlichen Sohn" und den „Hausvater"

---

1) S. S. 136. 2) S. S. 86. 3) S. S. 200—215.

urtheilt. Letzterer gilt ihm[1] schlechthin als ein vortreffliches Stück,[2] weniger günstig spricht er sich über den „Natürlichen Sohn" aus.[3] Die Charaktere sind hier zu einförmig und zu romantisch gehalten, der Dialog „ist steif und kostbar", überall ein „Geklingel von neumodischen, philosophischen Sentenzen." Und was das Schlimmste ist, der Charakter der Hauptperson streift an die vollkommenen Charaktere heran, ja (einmal von den Angriffen Palissot's gegen den Titel abgesehen) der Held wird so einsam erzogen, daß er jene Allgemeinheit des Charakters gar nicht haben kann, welche Diderot selbst von den Charakteren im Lustspiel verlangt. Dagegen bleibt allerdings, wie Lessing selbst bemerkt, Diderot die Ausflucht möglich, zu behaupten, es sei ein Charakter, wie ihn das ernsthafte Schauspiel fordere. Wie dieses in der Mitte zwischen Trauer- und Lustspiel, so müsse auch jener Charakter zwischen den allgemeinen der Komödie und den speciellen der Tragödie stehen.

Das sind Lessing's Urtheile über die französischen Lustspiele. Im Ganzen wahrlich anerkennend genug! Und ebenso urtheilt der Dramaturgist über das sogenannte „**Weinerliche Lustspiel**", die comédie larmoyante der Franzosen.[4] Ihm selbst steht ihre Berechtigung fest, aber er sucht sie auch vor dem Spotte anderer zu sichern.[5] Indem er „weinerlich" als das erklärt, was uns den Thränen nahebringt, deutet er darauf hin, daß eher viele französische Trauerspiele so genannt zu werden verdienen; und diese verlache doch Niemand. Ueber die einzelnen Stücke spricht er sich sehr kurz aus. So nennt er die „Melanide" des Nivelle de la Chaussée[6] ein Stück, das man immer gern sehe, wenn es auch kein Meisterwerk in seiner Gattung sei. Weniger hält er von der „Pamela" desselben Verfassers,[7] die er zusammen mit der „Pamela" des Boissy im Gegensatze zur „Nanine" des Voltaire erwähnt;[8] letzterer behandelt darin denselben Stoff, der aber natürlich unter seiner Hand viel vollkommener ausgeführt wird. Volles Lob spendet der Dramaturgist endlich auch dem wahrscheinlich von Diderot herrührenden „Gemälde der Dürftigkeit",[9] das er mit Miß Sara Sampson in Parallele stellt.

So sind mit gerechter Hand Vorzüge wie Mängel abgewogen. Der eigentliche Kern der Lessingschen Kritik ist aber die Beurtheilung der französischen Tragödie, eine Kritik, deren Berechtigung und Ziele Schiller's begeisterte Worte fast ein Menschenalter später und bei einer anderen Gelegenheit so zusammenfassen:

„Nur bei dem Franken war noch Kunst zu finden,
Erschwang er gleich ihr hohes Urbild nie,
Gebannt in unveränderlichen Schranken
Hält er sie fest und nimmer darf sie wanken."

1) S. S. 490 f. 2) Vgl. auch S. 136. 3) S. S. 501, 509, 512. 4) Vgl. St. VIII A. 2. 5) S. S. 46—47. 6) S. S. 45—49. 7) S. S. 134. 8) S. S. 129—136. 9) S. 84.

Und:

„Nicht Muster zwar darf uns der Franke werden,
Aus seiner Kunst spricht kein lebend'ger Geist,
Des falschen Anstands prunkende Gebärden
Verschmäht der Sinn, der nur das Wahre preist.
Ein Führer nur zum Bessern soll er werden,
Er komme wie ein abgeschied'ner Geist,
Zu reinigen die oft entweihte Scene
Zum würd'gen Sitz der alten Melpomene."[1]

Also: bei den Franzosen war noch Kunst zu finden, aber sie war erstarrt. Und kein anderer hat das erwiesen, als eben Lessing in seiner Dramaturgie, dessen Schiller hier wohl hätte gedenken können. Und zwar löste der Kritiker diese Aufgabe auf doppeltem Wege, indem er einerseits die Stücke als Kunstwerke im Ganzen beurtheilte, andererseits aber zeigte, wie die Franzosen gerade die Muster, durch deren Nachahmung sie groß zu sein glaubten, auf das Aergste mißverstanden hätten.[2]

Folgen wir dem Meister auf dem gewählten Wege und betrachten zunächst seine Urtheile über die einzelnen **Trauerspiele** im Zusammenhange.

Es ist nicht zu übersehen, daß Lessing über kein Stück Racine's ausführlich gehandelt hat. Man darf dabei nicht einwenden, daß durch neckischen Zufall damals gerade keins in Hamburg aufgeführt ist. Im Gegentheil, es ist ein bedeutsames Zeichen des damaligen Geschmackes, daß man nach dem vollkommensten Muster, dem Sophokles der französischen Tragödie, nicht verlangte, sondern in wirklich geistigem Epigonenthume mit den viel geringeren Talenten zufrieden war. Denn da Lessing so grundsätzlich über die tragische Bühne der Franzosen sich ausspricht, so hätte er den genialsten Vertreter derselben gewiß

---

1) An Goethe, als er den Mahomet von Voltaire auf die Bühne brachte (1800). Hist.-krit. Ausg. v. K. Goedeke, Bd. XI S. 322 ff. V. 63—66 und 75—83.

2) Es ist kein Zweifel, daß Lessing im Eifer des Streites den Dichtern der Franzosen, namentlich dem älteren Corneille, und ihren dem Nationalcharakter ihres Volkes durchaus entsprechenden Bestrebungen öfters bitteres Unrecht gethan hat (vgl. aber auch S. 470); jedoch gegen die Franzosen als Kunstrichter und mit Hinblick auf den Zweck, den er in der Dramaturgie verfolgte, hat er mit vollem Rechte die Waffen der Kritik so schneidig als möglich angewendet, die er noch dazu etliche Mal aus der feindlichen Rüstkammer selbst holte. Lessing folgten zwar Schiller und u. A. auch A. W. Schlegel; aber die unbefangene Forschung der Neuzeit hat auch hier das rechte Mittelmaß getroffen und besonders die schöne und würdige Form der Franzosen anerkannt. Man vergleiche Danzel-Guhrauer a. a. O. II 1. S. 199, ferner das gute Programm von Görres: Zur Würdigung Corneille's, Bromberger Realschule 1874, Düntzer, Lessing als Dramatiker und Dramaturg, 2 A. 1874, S. 142—147, endlich den lehrreichen Aufsatz von Humbert, Lessing's Stellung zur franz. Literatur (Arch. f. Literaturgesch. II S. 443—469), wenn uns letzterer auch etwas zu weit zu gehen scheint, und wir namentlich sein Urtheil über den deutschen Meister selbst nicht überall zu billigen vermögen.

in noch anderer Weise würdigen können, als er es gethan hat. Deshalb ist der Schluß wohl gerechtfertigt, daß der Dramaturgist Racine's Stücke im Ganzen als Meisterwerke ansah; und wenn er auch nicht glaubte, daß jener sich von den gerügten Fehlern im Allgemeinen frei gehalten habe, so wird er doch die Ansicht gehabt haben, daß, wenn bei irgend einem, sicherlich bei ihm hohe Lichter die Schatten übersehen ließen. Und dies wird bestätigt durch die gelegentliche Anführung des großen französischen Dichters. So rühmt er einmal, wie Racine bei der Schilderung die Farben in der Hand habe,[1] dann wie trefflich er Königinnen sprechen lasse, da er ja am Hofe gelebt habe;[2] weiter findet sich die Bemerkung, er habe doch wenigstens keine falschen Theorien aufgestellt wie Corneille, sondern nur durch seine Muster verführt.[3] Den Franzosen freilich gelte er als der vollendetste tragische Dichter.[4] Endlich wird gerühmt, daß er z. B. seinen Nero als einen individuellen Charakter, wie es die Tragödie verlange, gehalten habe.[5] Gleichwohl fehlt es auch nicht an Stellen, wo er mit den anderen französischen Tragikern auf eine Stufe gestellt wird.[6]

Sonst aber tadelt Lessing die französische Tragödie im Ganzen recht scharf, aber wohlgemerkt nur, insofern sie, als zu glatt und kalt, nicht die der Tragödie eigenthümliche Wirkung hervorbringe: zu rühren und durch Mitleid und Furcht jene so vielfach mißverstandene Reinigung der Leidenschaften zu bewirken. Als Dichtung bleibt die französische Tragik in Ehren.[7] Doch daran muß man festhalten, daß die Franzosen das Drama von Grund aus verdarben (Worte Diderot's, welche Lessing anführt[8]), indem sie Einfalt und Wahrheit aufgaben. Diese Behauptung ist es, die sich als rother Faden durch Lessing's Beurtheilung der französischen Tragödie hindurchzieht. Namentlich wird der große P. Corneille, Frankreichs Aeschylus, durch diesen Tadel getroffen, er, den der Dramaturgist lieber den Ungeheuern und Gigantischen nennen will, obwohl des Dichters Ansehen bei seinem Volke gebührend erwähnt wird.[9] Es ist Schade, daß es keins von den vier Meisterwerken Corneille's, „der Cid", „Die Horazier", „Cinna" oder „Polyeukt", gewesen ist, in dessen genauere Kritik die Dramaturgie eintritt; denn vom „Cid" wird nur die wirkungsvolle Scene, in welcher Gormas dem alten würdigen Diego die Ohrfeige ertheilt, herangezogen,[10] der „Polyeukt", das schwächste jener vier, nur so weit erwähnt,[11] daß es auch als christliche Tragödie zu verwerfen sei. Bloß die ganz mittelmäßige „Rodogune" ist ausführlich besprochen.[12] Hieraus erklärt sich vielleicht mit, daß Lessing dem

1) S. S. 152. 2) S. S. 348. 3) S. S. 467—468. 4) S. S. 467. 5) S. S. 538. 6) z. B. S. 283 und 470. 7) Vgl. S. 14—15, 70, 150, 262 und besonders S 470 und 600, eine Stelle, die nur so das rechte Licht erhält (vgl. Humbert a. a. O. S. 454 ff.); denn Lessing wollte sich nicht über Corneille stellen, wie hätte er sonst kurz vorher jenes stolz bescheidene Wort (S. 590) über sich selbst sprechen können. 8) S. S. 344. 9) S. S. 219: „Corneille ward im Theater wie in seinem Hause angesehen." 2c. 10) S. S. 332—33. 11) S. S. 15. 12) S. S. 181—200.

immerhin großen französischen Dichter nicht voll gerecht geworden ist. Doch hören wir seine Ansicht über das erwähnte Stück. Corneille selbst hielt es merkwürdiger Weise für das beste, das er geschaffen habe, da es „einen glücklichen Stoff, ganz neue Erdichtungen, starke Verse, ein gründliches Raisonnement, heftige Leidenschaften, ein von Act zu Act wachsendes Interesse" habe. Der Stoff, über den sich Lessing weitläufig verbreitet, ist als ein glücklicher zu bezeichnen, nur benutzte ihn Corneille nicht als „Genie", sondern als „witziger Kopf". Ersteres liebt Einfalt, letzterer sucht Verwicklungen, und so hat Corneille zu viel der letzteren in seinen Stoff hineingedichtet; es ist dadurch Alles unnatürlich geworden, im Ganzen wie im Einzelnen. In wahrhaft mustergiltiger Art beweist dies Lessing durch eine zergliedernde Kritik des Stoffes, die mit feiner Ironie gewürzt ist. Corneille's Berufung auf die Alten wird als ganz unglücklich erwiesen, so besonders bei der Wahl des Titels, denn wenn er auch einen nichtssagenden anstatt des richtigen nehmen durfte, wie es z. B. Sophokles that, nimmermehr jedoch einen solchen, der irreführt. Ebensowenig ist Corneille in der Umwandlung der historischen Facta glücklich gewesen. Er hat, als er die Geschichte änderte, weder Ursachen noch Wirkungen zu den Thaten erfunden, was er doch mußte, noch auch die Charaktere der handelnden Personen so gebildet, daß sie die Handlung in Bewegung setzen; endlich ist letztere nicht stufenmäßig gegliedert. Vielmehr sind die unwahrscheinlichsten und ungeheuerlichsten Unglücksfälle und Frevelthaten gehäuft — Fehler, welche schon Maffei und Voltaire gesehen haben. Von jenen Vorzügen also, deren sich der Dichter selbst rühmte, bleibt mithin nur der erste bestehen, der glückliche Stoff; denn auch die guten Verse, das gründliche Raisonnement und das wachsende Interesse werden dem Stücke indirect abgesprochen.[1] So ist also das bewunderte Meisterwerk nicht bloß der Anlage nach fehlerhaft, sondern sogar hinsichtlich der Behandlung des Stoffes abstoßend. Daß es nachher bei der Erörterung der dramatischen Regeln der Franzosen öfters noch citirt wird,[2] um zu beweisen, wie die falsche Praxis auch falsche Regeln erzeugt habe (so, und nicht umgekehrt müssen wir sagen!), ist natürlich; ebenso werden auch noch einzelne andere Stücke des Dichters zur Exemplification herangezogen, so „Attila",[3] „Cinna",[4] „Heraclius",[5] „Der Lügner",[6] „Melite",[7] „Nicomede",[8] „Othon",[9] „Sertorius",[10] „Surena".[11]

Viel tiefer stellt Lessing mit vollem Rechte den „Grafen Essex" von Thomas Corneille.[12] Aber wenn er auch das Stück im Ganzen verurtheilt, so zeigt sich Lessing nirgends in einer so großartigen Unparteilichkeit, als hier, wo er den jüngeren Corneille gegen ungerechtfertigte Vorwürfe, namentlich gegen die „Chikanen"

1) S. S. 197. 2) S. St. LXXXI — LXXXIII. 3) S. S. 460. 4) S. S. 498. 5) S. S. 426. 6) S. S. 477. 7) S. S. 425. 8) S. S. 426. 9) S. S. 460. 10) S. S. 460 und 498. 11) S. S. 425 und 460. 12) S. S. 140 — 157 und 317 — 392.

Voltaire's in Schutz nimmt. Um seinerseits einen festen Standpunkt der Beurtheilung zu gewinnen, legt der Dramaturgist zunächst die historischen Vorgänge im Anschlusse an die eigenen Worte Corneille's dar. Die Geschichte mit dem Ringe hat Corneille nicht benutzt. Das stand ihm frei, meint Lessing, nur durfte er sie nicht als eine Erfindung Calprenede's (der ebenfalls einen „Essex" dichtete) bezeichnen, denn sie steht nach den Geschichtswerken von Hume und Robertson fest.[1] Voltaire's Nergeleien sind historisch unrichtig und daher nicht gerechtfertigt. Ueberdies ist die Tragödie kein Geschichtsbuch. Voltaire that ferner Unrecht, Corneille den Vorwurf zu machen, daß er die Königin zu jung und noch der Liebe fähig geschildert habe. Corneille durfte das thun, da diese Schwäche Elisabeth's feststeht und auch ihrem historischen Charakter vollständig entspricht; das zärtliche Weib wurde dadurch in einen trefflichen Gegensatz zu der stolzen Königin gebracht. Auch Essex war historisch der Held, wie ihn Corneille zeichnet. Wenn die Feinde des Grafen Essex, die doch ehrenwerthe Männer waren, in der Tragödie zu sehr herabgesetzt scheinen, so kommt es hier doch nur darauf an, wofür Essex sie hält. Wenn es ferner auch übertrieben ist, daß Essex sagt, er hätte den Thron besteigen können, sofern er nur gewollt hätte, so declamirt Voltaire viel zu heftig dagegen, denn Essex war allerdings von seiner Mutter her ein Verwandter des königlichen Hauses. Dazu kommt, daß Voltaire selbst in seiner Kritik die gröbsten Verstöße gegen die historische Wahrheit begeht, also kein Recht hat, andere so bitter zu tadeln. So hielt er z. B. den Grafen von Leicester und Robert Dudley für zwei Personen, während doch beide Namen denselben Mann bezeichnen; ebenso, meint Lessing, erklärt er die Ohrfeige ohne Grund für falsch. Im Ganzen hat Corneille vielmehr nirgends in ungerechtfertigter Weise geändert: er tastete die Charaktere nicht an, die allein für das Drama unveränderlich sind. Auf der anderen Seite aber sind Voltaire's Urtheile über den ästhetischen Werth des sehr mittelmäßigen Stückes vollkommen zu billigen, sowohl was die Intrigue als auch den bis auf einzelne Verse schwachen Stil des Stückes angeht. Selbst in Einzelheiten hat hier Voltaire Recht, denn Cecil ist eine frostige Nebenrolle, die Gestalt der Irton ist ohne Leben und trägt nichts zur Verwicklung bei. Ueberhaupt ist die ganze Handlung verkehrt angelegt: denn ist Essex ohne Schuld, so braucht er nicht um Entschuldigung zu bitten, ist er aber schuldig, so muß er verurtheilt werden. Man weiß ferner nicht, ob selbst Salisbury seinen Freund für unschuldig hält; und als er die Unterschrift des Grafen für falsch erklärt, untersucht Elisabeth den Thatbestand nicht. Ist jene Unterschrift aber wirklich gefälscht, so war es verkehrt, um Gnade zu bitten, und that er dies aus Liebe zur Irton nicht, so mußte ihn der Dichter mehr unter der Macht dieser Leidenschaft darstellen. Kurz, der Stolz Elisabeth's wie des Grafen artet geradezu in Eigensinn aus.

---

1) Vgl. jedoch St. XXII A. 12.

Wenn Voltaire dann den Erfolg des Stückes aus dem Packenden der Situationen erklärt, so stimmt ihm Lessing bei und fügt nur noch den Grund hinzu, daß solche mittelmäßige Stücke ferner noch deshalb so gefallen, weil die Zuschauer und namentlich die Schauspieler viel von dem Ihrigen hinzuthun können, eine Behauptung, die Lessing durch die Vorstellung in Hamburg noch bestätigt sah, wo Elisabeth von Frau Löwen mehr als zärtliche Frau denn als stolze Königin in wirksamster Weise aufgefaßt und dargestellt worden war. Bei der Wiederholung des Stückes bringt[1] der Dramaturgist dann einen langen literarhistorischen Excurs über die Behandlung derselben Fabel in dem englischen Stücke des Banks und in einem spanischen Stücke bei. Der Banksche Essex — der erste englische! — ist von seinem Verfasser nach einer Novelle gedichtet worden, welche nur dialogisirt ist. Es ist ein Stück von weit mehr Natur, Wahrheit und Uebereinstimmung als der Essex des Corneille. Banks hat sich ziemlich eng an die Geschichte angeschlossen, nur den Ring läßt er verständiger Weise nicht erst im Stücke an Essex übergeben, ebenso scheut er es mit richtigem Tacte nicht, die Ertheilung der Ohrfeige auf der Bühne selbst vor sich gehen zu lassen; denn eine solche Mißhandlung gehört entweder in die Tragödie oder in das Possenspiel, da sie uns zittern oder lachen machen soll. Auf das Tödtlichste beleidigt, erhebt der mißhandelte Essex jetzt die Fahne der Empörung. Und andererseits hat es der englische Dichter trefflich verstanden, Elisabeth nicht als erzürnte Königin — die so nicht handeln durfte —, sondern als eifersüchtiges Weib zu jener Handlung schreiten zu lassen Eine Unterredung nämlich, die sie kurz vorher mit der Nottingham, deren Anschuldigungen die Königin zurückweist, wie mit der Rutland hat, die heimlich mit Essex vermählt ist, und deren Liebe zu Essex die eifersüchtige Elisabeth jetzt merkt, gehen jener Scene mit der Ohrfeige voran. Der Stil und Ausdruck des Banks ist freilich schwülstig und bombastisch, sogar oft „pöbelhaft". Die Engländer, welche dies merkten, wünschten daher eine Umarbeitung des Stückes, ein Verlangen, welchem Brooke,[2] Jones und Ralph entsprachen. Schließlich geht Lessing zu dem spanischen Essex über, von dessen origineller Behandlung er uns in einer trefflichen Inhaltsangabe ein erschöpfendes Bild entwirft. Die an dieses Stück geknüpften allgemeinen Bemerkungen über das spanische Drama werden wir später § 18 im Zusammenhange erörtern.

Nicht viel besser als über den Essex Corneille's fällt die Beurtheilung der „Zelmire" des de Belloy aus.[3] Dieser Dichter, dessen Lebensbeschreibung kurz mitgetheilt wird, verfaßte zuerst ein sehr mittelmäßiges Stück, „Titus", das keinen Beifall fand, dann seine „Zelmire", welche sehr gepriesen wurde; später machte er sich durch sein patriotisches Trauerspiel, „Die Belagerung von Calais", das freilich als Kunstwerk betrachtet sehr mittelmäßig ist, vortheilhaft bekannt.

1) S. S. 317—392. 2) Vgl. St. LIX A. 11 und Redlich in den Nachträgen zu Lessing's Werken Bd. 19 der Hempelschen Ausgabe S. 658 A. 1. 3) S. S. 114—122.

Den Stoff zur „Zelmire" hat de Belloy selbst erfunden. Da man dem Dichter dies vorgeworfen hat, setzt Lessing in Anlehnung an Aristoteles auseinander, daß der tragische Dichter durchaus nicht an die Daten und Facten der Geschichte gebunden ist; er nimmt den wahren Fall, wenn er ihm für seine Absichten brauchbar erscheint; sonst aber kann er sich seinen Stoff frei erdenken; denn auf dem Theater soll nicht gelehrt werden, was große Männer gethan haben, sondern was „ein jeder Mensch von einem gewissen Charakter unter gewissen gegebenen Verhältnissen thun wird." So ist die Tragödie philosophischer als die Geschichte. Einem anderen Vorwurfe freilich, welcher dem französischen Dichter von den Kritikern seiner Nation gemacht ist, daß das Stück ein Gewebe mannigfaltiger und wunderbarer Zufälle sei, die, in den engen Raum von 24 Stunden zusammengepreßt, aller Wahrscheinlichkeit entbehren, weil sie nicht genug vorbereitet werden können, stimmt Lessing zu. Schließlich noch die Bemerkung, daß der Franzose nicht die besten Verse zu machen verstand, sondern oft nur flickte und stümperte.

Somit bleibt uns — last not least! — nur noch der Mann übrig, der in der Dramaturgie am häufigsten beurtheilt, aber auch am häufigsten verurtheilt wird, — Voltaire, der französische Euripides. Man wirft Lessing häufig vor, daß er wegen des unangenehmen Rencontre's, das er im Jahre 1751 in Berlin mit Voltaire hatte,[1] auf den großen französischen Dichter noch immer ergrimmt und deshalb so scharf gegen ihn gewesen sei. Auch habe er es ja selbst ausgesprochen,[2] daß er sich vornehmlich Voltaire zum Zielpunkte seiner Angriffe gesetzt habe. Wer aber Lessing's Gesammturtheil über Voltaire in Betracht zieht,[3] namentlich das Wort[4]: „Voltaire ist selbst ein tragischer Dichter und ohnstreitig ein weit größerer als der jüngere Corneille", ferner wer erwägt, daß dieser französische Dichter, welcher Deutschland „mehr Verstand, aber weniger Consonanten" gewünscht, die Deutschen die Greise von Europa genannt und so wie kein anderer, als ein zweiter Bouhours,[5] das deutsche Nationalgefühl maßlos beleidigt hatte, doch dabei der Liebling des großen Preußenkönigs und der meisten Gebildeten, besser gesagt Vornehmen in Deutschland war, er, der durch sein ganzes Wesen den warm patriotischen Sinn eines Lessing auf das Tiefste empören mußte, wer alles dies erwägt, der kann, der darf sich nicht wundern, daß Lessing „die beneidenswerthe Aufgabe, den beleidigten Nationalgeist des deutschen Volkes zu rächen"[6], gern und frisch anfaßte und durchführte. Erkannte er doch auch die Vorzüge des Mannes ebenso rückhaltlos an und nannte ihn sogar einmal „groß";[7] freilich als ein Genie, wie er es sich dachte,[8] wollte er Voltaire mit Recht nicht gelten lassen,[9]

1) Vgl. oben S. XX A. 1. 2) S. S. 394. 3) Auch schon in früherer Zeit, man vgl. nur den 17. Literaturbrief (L.-M. VI S. 42). 4) S. S. 150. 5) Vgl. St. LXXXI A. 2. 6) S. Danzel-Guhrauer a. a. O. II, 1 S. 189. 7) S. S. 488. 8) S. S. 206. 9) S. S. 68 und 92–93.

und als sittliche Person mußte er ihn gleichfalls tief stellen.[1] Wie wuchtig sind nicht seine Worte, wenn er ausruft[2]: „Wehe dem, der Voltaire's Schriften überhaupt nicht mit dem skeptischen Geiste liest, in welchem er einen Theil derselben geschrieben hat"; oder[3]: „Es sind nicht mehr als nur drei Unwahrheiten in dieser Stelle, und das ist für den Herrn von Voltaire eben nicht viel!" Ferner wie vernichtend zeigt er die Anmaßung, Oberflächlichkeit und Eitelkeit des französischen Dichters, der überall tadeln wollte, obschon er sich doch oft erst eingehenderes Wissen hätte verschaffen sollen, wie in seinem Benehmen gegen Th. Corneille[4] und seinen großen Bruder![5] Mit welcher Entrüstung spricht er von Voltaire's Betragen gegen Maffei, den er als Voltaire übertrieben schmeichlerisch lobt, jedoch unter dem Pseudonym „de la Lindelle" ebenso hämisch als ungerecht tadelt![6] Wie lächerlich macht er ferner die Gelehrsamkeit des Mannes — man vergleiche seine Ansicht über die Tragikomödie[7] und seine Unkenntniß im Terenz[8] —, der aus bloßer Laune in der Poetik dann und wann den Historicus, in der Historie den Philosophen und in der Philosophie den witzigen Kopf spielt![9] Wie geißelt er endlich die Eitelkeit des Franzosen, der jene Unsitte, das Hervorrufen des Dichters von Seiten des Publikums, bei der ersten Aufführung seiner „Merope" aufbrachte und zur Mode machte![10] Lessing durchschaute also den Franzosen gründlich, und man kann es ihm daher nicht verdenken, wenn er diesen Mann, durch dessen Unwahrheiten man nur deshalb lernen kann, weil sie zum Widerspruche reizen,[11] auf das Herbste beurtheilt, ja daß er ihn unter den „französischen Scribenten" vornehmlich erwählte, um mit ihm zu streiten,[12] sagen wir dreist, ihn nicht selten an den Pranger zu stellen. Dabei aber bleibt dem gerecht abwägenden Kunstrichter doch der Dichter in seiner Bedeutung bestehen. Wir sahen das schon bei der Beurtheilung seiner Lustspiele („Nanine" mit eingeschlossen), und wir werden es nicht anders bei der Kritik der Voltaireschen Tragödien finden. Von diesen wurden damals in Hamburg drei aufgeführt, „Semiramis", „Zaïre" und „Merope", und sie finden alle drei in der Dramaturgie eine so eingehende Würdigung, daß Strauß (Voltaire S. 75) mit Recht sagen konnte, daß bei ihr alle

1) Man werfe uns hier nicht etwa Mangel an unparteiischem Urtheile vor. Auch wir haben Strauß' Meisterwerk „Voltaire" (3. Aufl. 1872) gelesen und hoffen in dem Geiste hoher Unparteilichkeit, der dieses classische Werk durchdringt, ebenfalls mit gerechter Hand Lob und Tadel abgewogen zu haben. Voltaire ist eben in sittlicher wie in künstlerischer Beziehung ein Chamäleon: tiefe Schatten finden sich bei ihm neben dem herrlichsten Lichte. Wer will es Lessing verargen, daß er seinem Zwecke gemäß, weil er keine historische Würdigung des Mannes zu schreiben hatte, die Schwächen des Gegners, wo sie bestanden, hervorzog und scharf geißelte? Ihn deshalb tadeln, heißt seinen Plan nicht erkennen, ihn schelten aber, die hohe Wichtigkeit und Nothwendigkeit seines Unternehmens verkennen. 2) S. S. 94. 3) S. S. 95. 4) S. S. 149 ff. 5) S. S. 194 f. 6) S. S. 222 ff.; 245 ff.; 292. 7) S. S. 324 ff. 8) S. S. 393 ff. 9) S. S. 150. 10) S. S. 219 ff. 11) S. S. 393. 12) S. S. 394.

Voltairekritiker „in die Schule gegangen" seien. Daneben sind andere Tragödien des Meisters nur erwähnt, so sein „Brutus" und sein „Caesar";[1] die zu gleicher Zeit genannte „Alzire" wird schon früher[1] angeführt, um an dem Beispiele Zamore's zu zeigen, daß es keiner so gut wie Voltaire verstanden hat, wie weit man die Einwirkungen einer höheren Macht auf natürliche Begebenheiten auf dem Theater darstellen dürfe. „Semiramis" wird zweimal besprochen,[3] jedoch an der zweiten Stelle nur, um Bemerkungen über die Musik, soweit sie dramatische Werke begleiten soll und kann, anzuknüpfen. Der französische Dichter glaubte mit diesem Stücke die Alten übertroffen zu haben, die von den Franzosen (d. h. von Corneille, ihm selbst u. A.) eine geschicktere Exposition hätten lernen können, nicht minder die Kunst, die Auftritte so zu verbinden, daß die Bühne nie leer bleibe, daß keine Person ohne Ursache komme oder gehe, ferner wie man in witzigen Antithesen reden lassen und durch glänzende Gedanken blenden könne, und manches Andere. Lessing will dies nicht gelten lassen, da Alles dergleichen für die rechte Tragödie ohne Bedeutung, wenigstens nicht wesentlich sei, vielmehr die einfache Größe der Alten solche prunkenden Einzelheiten verachtet habe. Voltaire vermißte bei dem französischen Theater nur, daß die Stücke, besonders seine eigenen, nicht prächtig genug aufgeführt würden, und außerdem fand er es unbequem — und zwar mit Recht! — daß die vornehmeren Zuschauer sich auf der Bühne aufhielten und sogar die Bewegungen der Schauspieler beengten. Um Abhilfe zu schaffen, dichtete er seine „Semiramis", in der viel Pomp zur Aufführung nöthig war, und sogar ein Geist mitten auf der Bühne erschien. Damit erreichte er, daß wenigstens in Paris jene Unsitte abkam. Aber wegen des Gespenstes mußte er sich manche Vorwürfe machen lassen, gegen die er sich damit vertheidigte, daß er sagte, die christliche Glaubenslehre heilige solche Vorgänge. Hierdurch aber beweist er nach Lessing nichts, der vielmehr in solchen Dingen die Religion gar nicht mit hereingezogen wissen will. Allerdings, deducirt der Dramaturgist weiter, wenn auch viele sich den Anschein geben, als glaubten sie nicht mehr an Gespenster, so ist doch im Herzen eines jeden Neigung dazu vorhanden; an dies Gefühl muß der Dichter anknüpfen, und er wird, geht er künstlerisch richtig vor, wie z. B. Shakespeare in seinem Hamlet, gewiß die Erscheinung mittels unserer Phantasie zu einer wirkungsvoll poetischen machen. Voltaire's Gespenst dagegen sei das Geschöpf eines kalten Dichters, der uns, ohne zu wissen, wie er es anfangen soll, gern täuschen und schrecken möchte, der aber nur einen Popanz und verkleideten Komödianten zeigt, welcher am hellen Tage erscheint, den alle sehen, anstatt daß wir in der schaudererregenden Stille der Mitternacht seine Nähe mehr empfinden als merken. Voltaire's Gespenst ist ferner nur eine praktische Maschine, die des Knotens wegen da ist. Der Franzose dachte eben zu skeptisch, um das Wunder poetisch verarbeiten zu

1) S. S. 63. 2) S. S. 14—15. 3) S. S. 62—71 und S. 159.

können, und wollte beweisen, daß die Macht der Vorsehung, um verborgene Verbrechen an's Licht zu bringen und zu bestrafen, auch Ausnahmen von ihren ewigen Gesetzen mache. Wahrlich keine erbauliche Moral, meint Lessing, da wir die Bestrafung des Bösen lieber in die ordentliche Kette der Dinge mit eingeflochten sehen. Bei allen diesen Mängeln deutet der Dramaturg doch indirect auf die großen poetischen Vorzüge des Werkes hin.[1]

Schärfer ist das Urtheil über „Zaïre".[2] Zuerst berührt Lessing die unwürdige Veranlassung, welche Voltaire bewog, das Stück zu dichten, nämlich um den Vorwurf mehrerer Damen von sich abzuwälzen, in seinen Tragödien käme nicht genug Liebe vor. Er wob zwar Liebe genug hinein, fein und anständig, aber kalt und gemessen, kurz er bewies, daß er sich nur auf den „Kanzleistil der Liebe" verstand; an die dämonische Macht der Leidenschaft aber, wie sie Shakespeare in „Romeo und Julie" schildert, reicht er nicht heran. Ebenso schwächlich ist die Eifersucht Orosman's. Welch' ein Gegenbild dazu ist Shakespeare's Othello! Nach einer ehrenden Anerkennung der Shakespeareübersetzung von Wieland schildert ein Excurs die Schicksale, welche Zaïre hatte, als sie übersetzt wurde. Zur Erwähnung gelangt hierbei zunächst die treffliche englische Uebersetzung von Aaron Hill (hier weist Lessing nach, daß Voltaire diese Uebersetzung nicht einmal gelesen habe, und spricht dann über die scenische Darstellung des Stückes), und an zweiter Stelle die genaue und zierliche Uebersetzung von Gozzi, welche jedoch am Schlusse nicht glücklich erweitert ist, endlich die entsetzlich kalte und unpoetische Umarbeitung des Holländers Duim. Letzterer aber hat nach Lessing in der Beurtheilung des Originals einzelne richtige Bemerkungen über dasselbe gemacht, namentlich über Unschicklichkeiten in Ansehung des Ortes und Fehler in dem nicht genugsam motivirten Auftreten und Abgehen der Personen, von einzelnen Geschmacklosigkeiten abgesehen.

Das ganze Maß sittlichen Zornes gießt Lessing aber über den Menschen wie den Dichter Voltaire aus[3] bei Beurtheilung der „Merope",[4] der weitaus eingehendsten Kritik in der ganzen Dramaturgie, die sich bis zu einem umfassenden Urtheile über die gesammte französische Tragödie erweitert.

Wie ist schließlich das so viel bewunderte Meisterwerk zerrupft!

Auch hier erzählt Lessing wie fast überall ganz kurz die Entstehungsgeschichte des Stückes, aus welcher schon die ungemessene Eitelkeit Voltaire's hervorgeht. Dabei schweigt der Dramaturgist nicht von der mit unverantwortlichem Leichtsinne abgefaßten Empfehlung des Pater Brumoy, von der langen Zögerung Voltaire's, das Werk herauszugeben, um dadurch die Erwartung des Publikums auf das Höchste zu spannen, endlich von dem erreichten Erfolge und

1) S. S. 70. 2) S. S. 91—101. 3) Genau nach der später von ihm in dem 57. Antiquarischen Brief (L.=M. VIII S. 194) aufgestellten berühmten Tonleiter des „Kunstrichters", wo es zuletzt heißt: „so bitter als möglich gegen den Kabalenmacher". 4) S. S. 219—295.

jenem (schon oben S. XC) erwähnten Hervorruf des Dichters durch das Publikum. Von den äußeren Thatsachen geht der Kritiker dann zur Beurtheilung des ganzen Stückes vor und enthüllt in methodischer Weise und mit unwiderlegbaren Gründen, daß Voltaire's Schöpfung nichts weiter als eine nur im Einzelnen vermalte Copie des gleichnamigen Stückes von Maffei sei. Folgerichtig findet daher erst das italienische Stück eine eingehende Würdigung. Wir referiren in Kürze, daß zunächst nach Maffei's eigenen Angaben dessen Quellen und Vorgänger, namentlich der Kresphont des Euripides, erwähnt werden. Daran ist, in Veranlassung eines schiefen Ausspruches des Pater Tournemine, der die Fabel der Merope für eine vollkommene erklärt hatte, eine Untersuchung der Frage angeknüpft, in welche der vier Klassen tragischer Fabeln, wie sie wenigstens Aristoteles annehme, die der Merope gehöre. Die erste ist, wenn die That wissentlich und mit voller Kenntniß der Personen, gegen welche sie vollzogen werden soll, unternommen, aber nicht vollendet wird, die zweite, wenn sie wissentlich unternommen und auch durchgeführt wird, die dritte, wenn die That unwissentlich unternommen und vollzogen wird, die vierte endlich, wenn sie unwissend unternommen, aber nicht vollendet wird. Diese letztere hielt Aristoteles, und natürlich der Franzose mit ihm, für die vollkommenste und zog als Beispiel eben jenen Kresphont des Euripides heran. Kurz vor der Stelle in seiner Poetik, wo dies gesagt war, hatte derselbe Aristoteles aber behauptet, daß eine gute tragische Fabel sich unglücklich enden müsse. Wie ist, fragt Lessing, dieser Widerspruch zu lösen? Von den Auslegern des Aristoteles ist er allerdings bemerkt worden: Victorius constatirt ihn, aber selbst Dacier giebt keine genügende Erklärung, und Curtius zweifelt daran, ob das Räthsel je zu lösen sei. Lessing's Erklärung ist ebenso kurz als scharfsinnig.[1] Er meint nämlich, daß Aristoteles hier von zwei verschiedenen Theilen des Trauerspieles, nicht aber vom Ganzen spreche, nämlich vom Glückswechsel und Leiden, die Erkennung, das dritte bei der Tragödie, komme hier nicht in Betracht. Hinsichtlich des Leidens nun gehöre die Tragödie Merope zur vierten der eben geschilderten Gattung, und sie muß als die vollkommenste anerkannt werden, da das Leiden am meisten wirkt (d. h. am meisten Mitleid und Furcht erregt), wenn die Personen, denen es bevorsteht, einander nicht kennen und erst in dem Augenblicke, wo die Katastrophe eintreten soll, die Erkennung erfolgt, so daß die erstere dann unterbleibt. Hinsichtlich des Glückswechsels ist zu sagen, daß derjenige am wirksamsten ist, der aus dem Besseren in das Schlimmere geschieht, d. h. wenn sich die Fabel unglücklich endet. Und so hätte sich Merope endigen können, wenn z. B. der Sohn, der frommen Rache der Mutter entrissen, die ihn verkennt, den Nachstellungen des Tyrannen dennoch erliegt, oder wenn vielleicht die Mutter mit

---

1) Obwohl damit kein Urtheil über die Richtigkeit der Lessingschen Meinung gefällt werden soll.

dem bestraften Tyrannen mit untergeht, oder dergleichen. Aristoteles giebt also die beste Art des Leidens und dann die wirksamste des Glückswechsels an, also widerspricht er sich nicht. Aufgabe des Dichters ist es jedoch, da er in beider Hinsicht nicht zugleich den höchsten Grad der Vollkommenheit erreichen kann, mit dem Blicke des Genies zu entscheiden, welchem von beiden er nachstreben muß; Aristoteles aber stellte seine Regel nur allgemein auf, unbekümmert darum, ob eines vielleicht dem anderen aufgeopfert werden müsse. Die Fabel der Merope ist aber nicht für eine vollkommene zu erklären, und das Gute, was Aristoteles von ihr ausgesagt hat, gilt nur von einem Theile derselben. Tournemine also und Voltaire selbst, der ebenfalls den Stagiriten dieses Lob dem Stoffe der Merope zollen läßt, haben übertrieben, zumal sich aus den wenigen Fragmenten der Gang des Euripideischen Stückes gar nicht genau erkennen läßt, und überdies auch der Titel irreführt.[1] Freilich kann man sich diesen Gang, fährt Lessing fort, nach Maffei's Entdeckung, aus der 184. Fabel des Hygin erschließen, welche wahrscheinlich die Inhaltsangabe des verloren gegangenen Stückes ist, wie denn überhaupt der ganze Hygin nach der Meinung des alten Reinesius nur aus Argumenten verlorener Tragödien besteht. Der Dramaturgist giebt dann den muthmaßlichen Inhalt des Euripideischen Stückes an. Nach demselben Hygin bearbeiteten Liviera und Torelli den Stoff, Maffei aber gestaltete sich denselben eigenartig um, da es ihm im Allgemeinen darum zu thun war, die mütterliche Zärtlichkeit, diese einzige reine und tugendhafte Leidenschaft, zu schildern. Den in diesem Sinne veränderten Plan Maffei's giebt nunmehr Lessing ebenfalls an. So fand das Stück nicht blos in Italien Beifall, sondern ward auch vielfach übersetzt, in's Deutsche, Englische und zweimal in's Französische. Da machte sich auch Voltaire über den Stoff her, den er aber, wie er an Maffei selbst schrieb, nicht in derselben Weise, wie ihn der Italiener behandelt, für die französische Bühne gebrauchen konnte; er mußte ihn umarbeiten. In dem erwähnten Briefe spricht sich Voltaire auch über das Stück Maffei's selbst aus und lobt es sehr; was er dagegen zu bemerken findet, dafür giebt er als Grund den abweichenden Nationalgeschmack der Italiener und Franzosen an. Bald darauf aber erschien ein zweiter Brief, den Voltaire aber sicherlich ebenfalls abgefaßt hatte, unter dem Pseudonym „de la Lindelle". In diesem wird Maffei auf das Gehässigste und Hämischste angegriffen und getadelt, während im ersten Briefe das Lob überwiegt, und nur selten und dann allerdings mit vollem Rechte getadelt wird; viel öfter ist aus falscher Höflichkeit sogar verdienter Tadel verschwiegen. Die Mißgriffe Maffei's, die Lessing aus jenem Schreiben anführt, finden zum Theil wohl ihre Erklärung in dem ganzen Bildungs- und Entwickelungsgange des italienischen Gelehrten selbst, sind aber deshalb doch nicht zu rechtfertigen. Ganz anders aber steht es mit de la Lindelle. Auch er hat öfters

1) Vgl. jedoch St. XXXIX A. 10.

gegen Maffei Recht, aber die ganze Art seiner Angriffe ist hämisch, ja unwürdig. Und was das Köstlichste ist, der Tadel trifft Voltaire und sein Stück, das dem Italienischen folgt, öfters mit. Das merkte jener hinterher selbst und trieb die unwürdige Komödie noch weiter, indem er sich gegen sich selbst in einem Antwortschreiben an de la Lindelle vertheidigte.[1] Was nun den Tadel Lindelle's genauer angeht, so meint Lessing, daß er sich fast überall lindern ließe (Beispiele hiefür fehlen nicht!), schlimmer aber sei es freilich, daß Lindelle, augenscheinlich absichtlich und wider besseres Wissen, falsche Behauptungen aufgestellt habe. Zwei derselben bespricht Lessing zuerst kurz, doch sind dieselben zu untergeordneter Natur, als daß wir auf sie näher einzugehen brauchten.[2] Alsdann wendet sich Lessing zu dem wichtigsten Tadel Lindelle's — der ebenfalls Voltaire mittrifft, folglich auch zur Kritik des Stückes des letzteren gehört —, daß nämlich Maffei die Scenen oft nicht verbinde und das Theater leer lasse, daß seine Personen oft ohne Ursache auftreten und abgehen. Das heißt also, meint der Dramaturgist, Maffei's Stück ist nicht regelmäßig im Sinne der französischen Theorie, namentlich der drei Einheiten. Betrachtet man einmal von diesem Gesichtspunkte aus das Voltairesche Stück, so fällt sofort in die Augen, wie plump und schwerfällig das letztere grade durch diese Regelmäßigkeit geworden ist. Und doch war Voltaire noch ein Muster, sich die Fesseln der Theorie so leicht als möglich zu machen. Was die Einheit des Ortes angeht, so ist sie auch bei Voltaire nicht gewahrt, da die Scene der nicht überschaubare Palast in Messene ist; ebenso gut hätte Voltaire eine Stadt oder eine Provinz nehmen können. Noch schlimmer steht es mit der Einheit der Zeit; denn es ist ungereimt, wollte man annehmen, daß Alles, was Voltaire in seiner „Merope" geschehen läßt, an einem Tage geschehen sei. Zwar hindern uns nicht äußere Gründe, wohl aber innere. Wenn ferner (nach Lindelle) Maffei das Theater oft leer lasse d. h. die Scenen nicht verbinde, so rügt dies selbst der strenge Corneille nicht als Fehler, lobt vielmehr nur das Gegentheil als Zierde. Und bleibt bei Voltaire die Scene oft nicht zu voll? Im Gegensatze ferner zu Maffei, der nach Lindelle das Kommen und Gehen der Personen *nicht* motivirt, begründet Voltaire es oft *falsch*. Letzterer hat demnach nicht selten nur die Worte der Regel erfüllt, nicht aber ihren Geist. Und selbst wenn Voltaire die strengste Regelmäßigkeit beobachtet hätte, so würde dies doch nicht einmal den kleinsten Fehler in den Charakteren aufwiegen. Derartige Fehler finden sich nun bei dem französischen Dichter in Menge. Polyphont spricht und handelt bei Maffei oft abgeschmackt; etwas besser ist der Voltairesche, aber nicht viel. Hingegen

---

1) Lessing scheint S. 256 zu glauben, daß Maffei ganz geschwiegen habe, vgl. jedoch St. XLI A. 6. 2) Sie betreffen den kalten Anfang des vierten Actes und die angebliche Bitte Polydor's an Merope, ihn zu verjüngen; s. S. 258—260.

handelt des Letzteren Aegisth viel unbesonnener als der bei Maffei; Merope geberdet sich bei dem Italiener in wildem Zorne gegen den vermeintlichen Mörder ihres Sohnes, bei Voltaire aber handelt sie wie eine wahre Cannibalin. Das kam jedoch nur von den willkürlichen Veränderungen her, welche Maffei am Stoffe vornahm; Voltaire ahmte diese nach und übertrieb sie sogar noch. Aus demselben Grunde ist es bei Maffei und Voltaire ungereimt, wenn Polyphont die „veraltete Merope" erst nach fünfzehn Jahren heirathen will; bei den Alten und Euripides geschah dies wohl sofort nach der Ermordung des ersten Gatten, ein nach antiken Begriffen zu entschuldigendes und wohl auch gewöhnliches Ereigniß; als Beleg hierfür gilt ein Roman des Griechen Chariton. Und so werden noch mehrere Einzelheiten angeführt, welche beweisen, wie Voltaire auch in den Fehlern Maffei nachgeahmt hat, Fehlern, sagen wir, weil jeder Schritt, den der Italiener „aus den Fußstapfen" des Euripides zu thun gewagt hat, ein Fehler war. Der moderne Dichter wollte überraschen, Euripides aber verschmähte dies und ließ sogar, der Wirkung auf die Zuschauer mittels der dargestellten Handlung allein schon gewiß, in dem Prologe hier wie in allen seinen Stücken die ganze Entwicklung der Fabel vorherverkünden. Somit war er (nach Aristoteles) der „tragischste Dichter", nicht bloß wegen des fast durchgängig tragischen Ausganges seiner Stücke, sondern auch — und dies hatte er von einem Sokrates gelernt! —, weil er die Menschen nach ihren innersten Empfindungen kennen lehrte und alles nach dieser seiner Absicht anfaßte. Wohin ein kleinliches Versteckenspielen mit den kommenden Phasen der Handlung führt, zeigt wiederum Voltaire, welcher den Aegisth von Anfang an mit seinem richtigen Namen nennen läßt, ihn jedoch fast bis zuletzt den übrigen Personen als unbekannt annimmt, während bei Maffei der Jüngling der Maskirung halber doch wenigstens zwei Namen hat; die Italiener liebten also die Ueberraschung noch mehr als die Franzosen. Als Resultat ergiebt sich dann schließlich, daß Voltaire's Merope nichts ist als eine verschlechterte Copie der Maffeischen, denn wenn, wie Aristoteles lehrt, zwei Stücke dieselbe Verwicklung und Auflösung haben, dann sind sie gleich. So stimmen beide Stücke also in den Hauptsachen — Lessing zählt sie auf — überein, und Voltaire hat nur in Einzelheiten geändert, welche ohne Einfluß auf die Oekonomie des Stückes sind. Und diese Veränderungen waren meist, wie oben gezeigt ist, nicht einmal geglückt; gut ist nur die Neuerung, daß der wiederholte Versuch Merope's, sich an dem vermeinten Mörder zu rächen, unterdrückt ist, und die Erkennung von Seiten Aegisth's in Gegenwart Polyphont's stattfindet; aber auch hier ist nicht Alles unantastbar.[1]

---

1) Zu einem ganz andern Resultate kommt freilich G. Wendt (in seiner Dissertation: Die italienischen und französischen Bearbeitungen der Merope-Fabel, Jena 1876), der nicht ansteht, die Merope „für die mächtigste und schönste aller Tragödien Voltaire's zu erklären", (S. 27) wenn er auch einzelne „Abgeschmacktheiten" zugesteht (S. 34).

Schon öfters und besonders in der eben dargelegten Kritik der Merope Voltaire's hatte der Dramaturgist nachgewiesen, wie die Franzosen, als sie die Regeln für das Drama, namentlich für die Tragödie, aufstellten, die Kunstgesetze der Griechen theils willkürlich behandelt, theils mißverstanden hatten. Bei Gelegenheit der Besprechung Richard's III. von Weiße geht Lessing endlich noch näher hierauf ein. Somit erübrigt jetzt, im Zusammenhange nachzuweisen, wie es dem großen Kritiker gelungen ist, die Richtigkeit der französischen Dramaturgie darzulegen, auf daß sein Wort voll gelte: „auch die Franzosen haben noch kein tragisches Theater.“ Damit meint Lessing nicht, daß die Franzosen überhaupt unfähig seien, tragische Meisterwerke zu schaffen;[1] sie haben vielmehr aus Eitelkeit keine tragische Bühne, weil sie glauben, eine solche schon längst zu besitzen; ferner weil sie ihrem Corneille und Racine blindlings folgen, besonders dem ersteren in Theorie und Praxis. Zwar hatte nächst St. Evremond (1613—1703) selbst Voltaire, bei allem Stolze auf die eingebildeten Erfolge seiner Nation, doch schon früh das Gefühl gehabt, daß nicht Alles gut sei.[2] Allein der Franzose suchte den Grund zu äußerlich. Er erkannte die französischen Tragödien als zu kalt, matt und einförmig, da sie von dem Geist der Galanterie und Politik eingegeben seien, vor Allem aber, weil sie[3] kein entsprechendes und anziehendes Aeußere, namentlich der theatralischen Maschinerie hätten, und die Dichter daher weder zu locken noch zu begeistern vermöchten. Wie wenig diese Erklärung das Wahre trifft, zeigt ein Blick auf die Aermlichkeit des englischen Theaters zu Shakespeare's Zeit, so wie der Hinweis darauf, daß die Franzosen jetzt das von Voltaire vermißte glänzende Aeußere des Theaters haben, aber doch nichts erreichten. Der Uebelstand war sonach durch die Stimme Voltaire's unläugbar festgestellt; die richtige Erklärung aber blieb Lessing vorbehalten. Die Franzosen haben ihre Vorbilder, die Alten, mißverstanden und sich in die Netze selbst erfundener falscher Regeln verstrickt, die ihnen den Weg zu wahrer Kunsthöhe versperrten. — Dies waren vornehmlich zwei Gruppen von Regeln, die, welche die sogenannten drei Einheiten festsetzten, und die, welche von der Wirkung der Tragödie handelten.

Aristoteles stellte mit Recht die Forderung von der Einheit der Handlung auf; die Franzosen aber schufen sich noch zwei Einheiten, die des Ortes und der Zeit,[4] welche, besonders durch Jean Chapelain theoretisch begründet, durch das Ansehen des großen Cardinals Richelieu und der von ihm (1635) gegründeten französischen Academie autoritiv geworden waren, und die dann durch Corneille (den die Zucht der kritischen Peitsche und namentlich die Beurtheilung seines „Cid“ durch die Academie

---

1) S. S. 465. 2) S. S. 454—462. 3) Vgl. auch S. 63—64. 4) Vgl. Näheres über die Nachahmung der antiken Tragödie durch die Franzosen und die Entstehung und Geschichte der drei Einheiten in dem trefflichen Werke Ebert's „Entwicklungsgeschichte der französischen Tragödie, vornehmlich im XVI. Jahrhundert“, 1856, besonders S. 84—90, 107, 115, 127, 193, 198 und 208—234.

erst nach längerem Widerstreben dazu gebracht hatte) in seinen „Horaziern" anerkannt und befolgt wurden, und zwar so, daß er später der wichtigste Vertheidiger derselben durch Lehre und Muster wurde, unterstützt durch das glänzende Talent Racine's, der es verstand, sich mit Geschmeidigkeit und Anmuth selbst diesem drückenden Zwange zu fügen. Wie urtheilt nun Lessing über diese Fundamentallehren des französischen Dramas? Er zeigt in längerer Auseinandersetzung,[1] wie durch dieselben und ihren alles wahre Kunstleben ertödtenden Zwang das französische Drama, besonders die Tragödie, ebenso äußerlich correct und regelmäßig als kalt und unnatürlich geworden sei. Die Einheit der Handlung, sagt er, war das erste dramatische Gesetz der Alten, die Einheit der Zeit wie des Ortes aber nur gleichsam äußere Folgen derselben, die namentlich durch ununterbrochene Anwesenheit des Chors auf der Bühne bedingt, aber von den Alten mit Geschick und nur zum Vortheile ihrer Kunstschöpfungen befolgt worden waren. Die Franzosen jedoch betrachteten die Einheit der Zeit und des Ortes nicht als Folgen der Einheit der Handlung, sondern als für sich bestehende und zur dramatischen Darstellung einer Handlung unumgängliche Erfordernisse und beobachteten sie auf das Strengste, obschon sie den Chor (seit Hardy, setzen wir hinzu[2]) aufgegeben hatten. Bald freilich fanden sie, daß es unmöglich sei, jene tyrannischen Regeln genau zu befolgen; da sie jedoch nicht wagten, offen denselben den Gehorsam aufzukündigen, so trafen sie ein äußerliches Abkommen mit ihnen, ohne zu bemerken, daß sie ihnen eigentlich damit entsagten. Anstatt eines einzigen Ortes führten sie einen unbestimmten Ort ein, anstatt der Einheit der Zeit schoben sie die Einheit der Dauer unter. Ihr Corneille war es vornehmlich, der dies verfocht,[3] um seine eigenen Stücke zu retten. Wollte man den Franzosen nun auch alles dies zugeben, so hätten sie doch nicht andere, wie z. B. die Engländer, welche sich an jenen äußerlichen Regelzwang nicht kehrten, wegen Nichtbeachtung desselben verketzern sollen. Als Ergebniß dieses ganz unkünstlerischen Vorgehens bekamen sie freilich, und dies war eine gerechte Strafe, ihre steif-regelmäßigen Stücke, die fast keine andere Schönheit als diese äußere Correctheit besitzen, sonst aber im Werthe als echte Kunstwerke sehr tief stehen[4] und sich im Gegensatze zu den Idealschöpfungen der Alten und den großartigen Dichtungen Shakespeare's wie ein Miniaturbildchen zu einem großen weitläufigen Freskogemälde verhalten.[5] Nachdem aber die Alten und mit ihnen die unveränderlichen wahren Kunstgesetze in einem solchen Maße verkannt waren, kann man sich kaum noch wundern, daß den Franzosen allmählich die richtige Einsicht in das Wesen der Tragödie gänzlich verloren ging, seit Corneille durch Lehre und Beispiel die Geister verwirrt hatte.[6] Fünfzig Jahre war er für die Bühne thätig gewesen und glaubte genau nach den

---

1) S. S. 268—272. 2) Vgl. Ebert a. a. O. S. 192 f. 3) S. S. 235. 4) S. S. 600. 5) S. S. 411. 6) S. S. 425 f.

Regeln des Aristoteles verfahren zu sein. Da er aber am Ende seines Lebens einen Commentar über die Dichtkunst des Aristoteles schreiben wollte, fand er, daß seine Landsleute, und er mit ihnen, nur die mechanischen Regeln der Dichtkunst aus den Werken des Stagiriten gezogen habe, daß er aber in fast allen wesentlichen Punkten sich mit jenem im Widerspruche befinde. Da ließ er sich nun, um sein Prestige als Dichter zu retten, hinreißen, die Theorie zu fälschen und seinem angeblichen Lehrmeister Dinge in den Mund zu legen, an die jener offenbar nie gedacht hatte. Fassen wir nun das zusammen, worin Corneille nach Lessing geirrt hat, so finden wir sechs Punkte.

1) Nach Aristoteles soll die Tragödie Mitleid und Furcht erregen; Corneille aber sagt, daß manchmal eins genüge, entweder Mitleid oder Furcht.[1] Lessing bemerkt dem Franzosen, daß freilich ohne jene Correctur viele Stücke desselben tadelhaft wären. 2) Aristoteles behauptet, daß Mitleid und Furcht durch eine Person erregt werden müßten; Corneille aber sagt aus demselben Grunde wie oben, man könne sich auch verschiedener Personen dazu bedienen.[2] 3) Nach Aristoteles soll durch das Mitleid und die Furcht, welche die Tragödie erweckt, „unser Mitleid und unsere Furcht und was diesen anhängig" sei, gereinigt werden. Corneille aber meint, „daß die Tragödie unser Mitleid erwecke, um unsere Furcht zu reinigen, um durch diese Furcht die Leidenschaften in uns zu reinigen, durch die sich der bemitleidete Gegenstand sein Unglück zugezogen hat." Dies lehnt Lessing einfach ab,[3] indem er sich auf einen früheren Beweis bezieht,[4] durch den er zeigte, daß unser Mitleid und unsere Furcht durch die Tragödie gereinigt werden. 4) Aristoteles behauptet, daß nicht ein ganz guter Mensch in der Tragödie unglücklich werden dürfe, denn das sei gräßlich. Das giebt Corneille zu, weil wir sonst mehr Unwillen und Haß gegen den empfänden, der das Leiden verursacht hat, als Mitleiden für den, welchen es trifft. Aber, wirft er ein, kann denn, wenn diese Ursache wegfällt, wenn der Dichter es doch versteht, das Mitleiden für den leidenden Helden trotz des Unwillens gegen den, der das Leiden verursacht, überwiegen zu lassen, nicht auch der ganz Tugendhafte leiden?[5] Dies hatte Corneille behauptet, um die Märtyrer in seinen Stücken, diese ganz tugendhaften Menschen, zu rechtfertigen. Lessing aber weist ihm nach,[6] daß er gegen den klaren Wortlaut der Aristotelischen Behauptung ankämpfe, denn jenes „Gräßliche" des Aristoteles und jener erweckte „Unwille" des Corneille gingen sich gar nichts an. Corneille hatte sogar behauptet, Aristoteles habe nur nicht solche Muster vor sich gehabt, um jene von ihm, Corneille, gefundene Regel abstrahiren zu können. Allerdings solche Stücke giebt es, aber erst Corneille hat sie geschaffen; und sie sind trotz allen sonstigen Schönheiten als tragische Mißgeburten zu bezeichnen. Also aus seinen eigenen Stücken

1) S. S. 425 und 468—469. 2) S. S. 469. 3) S. S. 469—470. 4) S. S. 441—443. 5) S. S. 425—427. 6) S. S. 470—473.

hat der Franzose die Regel abgeleitet, welche allgemein verbindlich sein soll. Und zwar meint er, daß man seinen Zweck auf verschiedene Weise erreichen könne. Einmal, indem der verfolgte Tugendhafte entkömmt, der Lasterhafte aber sich in seinen eigenen Schlingen fängt. Aber, wendet Lessing ein, dies kannte Aristoteles wohl, nur rechnete er einen solchen Stoff zur Komödie; außerdem ist ja hier der Tugendhafte nicht unglücklich, sondern nur auf dem Wege dazu; und dies kann, ohne gräßlich zu sein, mitleidige Besorgnisse erregen. Ferner, meint Corneille, der Tugendhafte kommt durch einen Anderen um, der nicht lasterhaft, sondern nur schwach ist; dann überwiegt jedenfalls das Mitleid für den Leidenden den Abscheu gegen den, der das Leiden verursacht. Gewiß, antwortet Lessing; hat es doch auch bei den Alten solche schlechten Tragödien gegeben, aber sie sind nur um einen Fehler — denn einen schwachen und furchtsamen Charakter darzustellen, ist ein Fehler! — reicher als die anderen Stücke, und das Gräßliche, das im unschuldigen Leiden des Tugendhaften liegt, bleibt doch. 5) Nach Aristoteles darf der Held auch nicht ganz lasterhaft sein. Corneille widerspricht dem schon wegen der abscheulichen Ungeheuer, die er in seinen Tragödien dargestellt hat;[1] er meint, Mitleid könnten sie zwar nicht erregen, aber Furcht. Diese Behauptung zerfällt jedoch in sich, denn die Tragödie muß eben beides, sowohl Mitleid als Furcht, erregen. Vermag der Held also nur eins dieser beiden Gefühle hervorzurufen, so ist er unvollkommen. Daher muß der Hauptheld in der Tragödie vielmehr ein Mittelcharakter sein, d. h. gut angelegt, aber mit einem Fehler, der in seinem Untergange gesühnt wird, behaftet sein. Hat man einen solchen Charakter nicht, so erlaubt Aristoteles eher einen besseren als einen schlechteren zu wählen. Denn auch ein guter Mensch hat noch immer Fehler, welche ihn in unabsehbares Unglück stürzen können; sein Unglück aber ist auch dann nicht gräßlich, denn es erscheint immer als die Folge seiner Fehler. Ein anderer Franzose, Du Bos, war hier klüger als Corneille, denn er will die lasterhaften Personen nur als Nebenrollen erlauben, sie machen dann durch ihr Unglück keinen solchen Eindruck.[2] 6) Endlich behauptet Aristoteles, daß die Sitten der tragischen Personen im Allgemeinen gut sein müssen. Corneille wirft ein, daß man dann die meisten Tragödien alter und neuer Zeit verwerfen müsse, welche voll von moralisch schlechten Menschen seien. Damit hat der Franzose aber nur gezeigt, daß er den Aristoteles nicht verstanden hat, da letzterer natürlich nur die ganze Charakteranlage, aus welcher der Entschluß zu guten oder schlechten Handlungen hervorgeht, gemeint hat. Corneille half sich in dieser Schwierigkeit mit einem Auswege. Nach ihm soll Aristoteles unter der „Güte der Sitten“ „den glänzenden und erhabenen Charakter irgend einer tugendhaften oder strafbaren Neigung verstanden haben, so, wie sie der eingeführten Person entweder eigenthümlich zukomme oder ihr schicklich beigelegt werden könne.“ Dann aber, ruft Lessing

1) S. S. 426—428. 2) S. S. 473—475.

aus, ist es um alle Wahrheit, um alle Täuschung, um allen sittlichen Nutzen der Tragödie geschehen. Die Tugend, sonst so bescheiden, wird dann eitel und romantisch, das Laster aber seiner Häßlichkeit entkleidet und mit blendendem Firniß überzogen; endlich die Folge von Tugenden und Lastern werden zufällig, und Mitleid und Furcht uns vielleicht gerade am unrechten Orte und durch die falsche Person erweckt.[1] Also ist, dies haben wir als Schlußfolgerung Lessing's anzunehmen, die Tragödie ihrem Wesen und ihrer Wirkung nach ganz verkannt. Will man, so endet der Dramaturgist, mit anderen Kritikern[2] das Aristotelische Wort: „die Sitten sollen gut sein“, so fassen, sie sollen gut ausgedrückt sein, so lehrt uns das Beispiel der Franzosen, daß „gut ausdrücken“ leicht für „stark ausdrücken“ genommen werden kann, und daß dann, wie es in der französischen Tragödie so oft geschehen ist, die tugendhaftesten und lasterhaftesten Menschen zu hageren Gerippen von Tugenden und Lastern werden.[3]

II. Positiver Theil.

Das Haus ist abgebrochen, auch der Schutt bereits fortgeschafft. Wie aber hat der Meister den neuen Bau gegründet? Das ist die Frage, die wir uns am Ende dieses letzten Hauptabschnittes unserer Einleitung vorzulegen haben. Aristoteles und Shakespeare, die Alten und die Briten, mit diesen Namen ist zu dem gesammten hier einschlagenden Wirken Lessing's der Schlüssel gegeben. Seine Thätigkeit ist also doppelt, einmal will er die Regeln des Dramas finden im Anschlusse an den großen griechischen Philosophen[4] und damit auf der breiten, unerschütterlichen Grundlage der Alten, und zweitens auf das hohe Muster Shakespeare's hinweisen, das gleichsam eine Probe für die Richtigkeit der gefundenen Regeln ist. Stellen wir nun die Ergebnisse seiner Forschung zusammen.

---

1) S. S. 475—478. 2) Le Bossu und Dacier. 3) S. S. 478—479.
4) Vgl. Danzel-Guhrauer a. a. O. II, 1 S. 170 ff. Gotschlich a. a. O. S. 129 sagt mit Recht: „Gervinus nennt Lessing's Hamburgische Dramaturgie einen Leitstern unserer ganzen folgenden Poesie; und in der That verdient sie diese stolze Bezeichnung wegen ihres Kerngehaltes, der Darstellung der Aristotelischen Theorie der Tragödie, deren Verständniß hier den Deutschen erschlossen wurde. Lessing entdeckte gewissermaßen erst in der Poetik des Aristoteles die wesentlichen Gesetze der dramatischen Kunst, denn was man vor ihm in Deutschland für Regeln des Aristoteles angesehen hatte, war nur das Unwesentliche aus seiner Theorie, das Wesentliche derselben aber kannte man nur entstellt und entkräftet durch die willkürlichen Erklärungen und Einschränkungen der Franzosen.“

1) Die Regeln des Dramas.

§ 12. Allgemeine Gedanken: Ueber das Drama im Allgemeinen. Ueber die griechische Bühne. Ueber die römische Komödie. Unterschied zwischen Tragödie und Komödie, hinsichtlich des Schauplatzes wie des Schlusses. Eintheilung des Stoffes. Definition der Tragödie.

Wie überall, so bringen auch hier die in wunderbarer Klarheit gehaltenen Untersuchungen Lessing's [1] nicht nur eine Erkenntniß des behandelten Gegenstandes, sondern auch eine Scheidung von dem, womit er wohl verwechselt wird. So hatte der große Kritiker in seinem „Laokoon" die Gränzen zwischen der Malerei (d. h. der bildenden Kunst) und Poesie festgesetzt, und so gewinnt er auch hier in der Dramaturgie bei der Besprechung einzelner Dramen die Punkte, durch welche sich das Drama von den Hauptgattungen der Poesie unterscheidet, nämlich von dem Epos, sowie von der Fabel [2] und den moralischen Erzählungen; von der Lyrik schweigt Lessing bekanntlich überhaupt und wohl absichtlich. Die dramatische Form ist die einzige, durch welche sich Mitleid und Furcht erregen läßt, und steht als solche höher als das Epos.[3] Fabel und moralische Erzählung wollen uns eine Lehre zur Anschauung bringen, das Drama aber geht entweder auf die Leidenschaften, welche von dem Verlaufe oder den Glücksveränderungen seiner Fabel erregt werden — dann ist es Trauerspiel! —, oder auf das Vergnügen, welches von einer wahren und lebhaften Schilderung der Sitten und Charaktere hervorgerufen wird — dann ist es Lustspiel! Beide aber erfordern naturgemäß eine gewisse Vollständigkeit der Handlung und ein befriedigendes Ende (denn die Illusion ist beim Drama stärker als bei der bloßen Erzählung, und somit auch das Interesse für die Personen [4]), während die moralische Erzählung (wie auch die Fabel) dies nicht verlangt, da der allgemeine Satz allein unsere Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt.[5] Andererseits aber können wir bei der Erzählung Manches dulden, was bei der Darstellung auf der Bühne unangenehm berührt.[6] Was weiter die Behandlung des Stoffes im Allgemeinen angeht, so ist es verkehrt, wenn der Dichter durch plötzliche Veränderungen seine Zuschauer überraschen will, da, je länger wir ein drohendes Unglück voraussehen, unser Interesse desto lebhafter daran wird.[7] Aus diesem

---

1) Vgl. Loebell Vorlesungen III S. 35 ff. Lessing selbst hat später (gegen Klotz, am Ende des 52. antiquarischen Briefes, L.-M. VIII S. 178) sein Verfahren und zwar in einem Bilde so trefflich geschildert, daß wir am Besten thun, seine eigenen Worte hinzusetzen: „Ich wickle das Gespinnst der Seidenwürmer ab, nicht um die Seidenwürmer spinnen zu lehren, sondern aus der Seide für mich und meinesgleichen Beutel zu machen."
2) In der ersten Abhandlung über die Fabel (1759) finden sich schon dieselben Gedanken in ihren Grundzügen, hier aber auf die moralischen Erzählungen im Allgemeinen erweitert. 3) S. S. 453 f. 4) S. S. 213. 5) S. S. 212. 6) S. S. 214 f. 7) S. S. 280 f.

Grunde ist Euripides zu loben, welcher dergleichen Ueberraschungen mit Vorsatz und Einsicht vermieden hat;[1] bei ihm ist der Zuschauer der Vertraute der handelnden Personen; und dabei verstand es der Dichter auch, auf eine unglückliche Peripetie (d. h. Wandlung aus Glück in Unglück[2]) eine glückliche Erkennung und somit einen glücklichen Schluß folgen zu lassen. Dadurch hat er sich mit Recht den Namen des tragischsten aller Tragiker erworben, denn er handelt so sicher und mit solcher Kenntniß der menschlichen Natur, die ihn sein großer Lehrer Sokrates kennen lehrte,[3] daß sich aus diesem Gesichtspunkte sogar seine Prologe vertheidigen lassen.[4]

Hinsichtlich der Frage, wann ein Drama Original sei,[5] spricht sich Lessing ebenso bündig aus. Im Lustspiel sind die Charaktere die Hauptsache, die Situationen aber weiter nichts als die Mittel, damit jene sich äußern; folglich geben ähnliche Charaktere ähnliche Komödien; sind also die Charaktere entlehnt, dann ist das Lustspiel Copie. Bei der Tragödie hingegen sind die Situationen, aus welchen Mitleid und Furcht entspringt, die Hauptsache; folglich geben ähnliche Situationen auch ähnliche Tragödien, und sind erstere geborgt, dann ist das Trauerspiel Copie.[6]

Weil nun der Dramaturgist der Poetik des Aristoteles, diesem unveränderlichen dramatischen Codex, folgt und aus ihr vorzugsweise seine Regeln von der antiken Bühne entlehnt, so ist es nöthig, Lessing's allgemeine Anschauungen über dieselbe gleich hier im Zusammenhange zu verzeichnen.

Da rühmt er zunächst das große Interesse, welches die Griechen wie die Römer am Theater nahmen, vor Allem daß die ersteren von ihrer Bühne zu den edelsten Empfindungen begeistert worden seien.[7] Sie idealisirten sich hier gleichsam selbst und legten deshalb weder in der Tragödie noch in der Komödie fremde Situationen zu Grunde,[8] erniedrigten aber auch die Kunst nicht so, daß sie im Drama nur Geschichtserzählung sahen, die geeignet wäre, das Andenken großer Männer zu erneuern.[9] Den Griechen ahmten die Römer nach, vorzüglich in der Komödie, und (von einzelnen Ausnahmen abgesehen) wohl mit Glück.[10] Wie hohe Stücke Lessing auf Terenz hielt, zeigt er besonders in der Vertheidigung des alten Komikers gegen die unberechtigten Vorwürfe Voltaire's,[11] dann aber auch, wenn er das deutsche Lustspiel „Die Brüder", von Romanus, an dem

---

1) S. S. 279 f. 2) Es sei hier noch bemerkt, daß das, was Lessing unter Peripetie versteht, nicht ganz richtig ist. Susemihl S. 240 A. 99 und Vahlen, Beiträge rc. II S. 5 erklären das Wort im Sinne einer „unerwarteten Wendung," d. h. eines Umschlags der Thaten in das Gegentheil von dem, was die handelnden Personen mit denselben beabsichtigten; s. Gotschlich a. a. O. S. 69. 3) S. S. 289. 4) S. S. 282—288. 5) Aehnlich sind im Laokoon St. VII die Auseinandersetzungen über Dichtwerk und Kunstwerk. 6) S. S. 298—299. 7) S. S. 454. 8) S. S. 572 f. 9) S. S. 195. 10) S. S. 582—588. 11) S. S. 394 ff.

Terenzianischen Originale mißt.[1] Und schließlich verschaffen die Alten ihm auch die Erkenntniß, daß nicht bloß in der Komödie, sondern auch in der Tragödie (wo es meist bezweifelt wird) die Darstellung einheimischer Sitten besser ist als die fremder, um zu vermeiden, daß man erst die Zuschauer umständlich mit jenen bekannt machen muß.[2] Ebensowenig sei die Regel festzuhalten, daß der Böse am Ende der Komödie bestraft werden oder sich bessern müsse; in der Tragödie eher, damit wir mit dem Ausgange versöhnt werden; aber bei einer wirkungsvollen Handlung in einem Lustspiele sei dies nicht als unverbrüchliche Regel zu erachten; nur müsse die Handlung den Charakteren entsprechen.[3] Wie scharf überhaupt Lessing Lust- und Trauerspiel scheidet, geht auch aus scheinbar geringfügigen Umständen hervor, so bei der Untersuchung, ob es erlaubt sei, eine Ohrfeige auf der Bühne zu geben. Er antwortet: nur in den beiden Extremen; im Trauerspiele, um aus einer solchen Kränkung der Ehre schreckliche Folgen, und in der Posse, um lächerliche Verwickelungen dadurch herbeizuführen. Nicht aber im Lustspiele, wo Schilderung der Charaktere die Hauptsache ist; wer jene Mißhandlung einem anderen zufügt, verräth pöbelhafte Hitze, und wer sie empfängt, knechtische Unterwürfigkeit.[4]

Bei der Darlegung des Einzelnen, die jetzt folgt, behandeln wir im genauen Anschlusse an die Definition, welche Aristoteles von der Tragödie giebt, und die alles Wesentliche umschließt, Lessing's Ansichten über den Gegenstand, die Form und endlich über die Wirkung des Trauerspieles. Er hat seine Erkenntnisse theils frei raisonnirend, theils in genauester Anlehnung an Aristoteles, zumal was den dritten Punkt angeht, dargestellt. In allen Fällen ist das Trauerspiel die Hauptsache, die Komödie wird meist nur als Gegensatz, selten allein besprochen.

Die Uebersetzung der Definition nun, welche Lessing von der Tragödie giebt, und dieselbe ist ihm deshalb so wichtig, weil er aus ihr die dramatische Form des Trauerspieles mit abzuleiten meint, muß zwar als verfehlt bezeichnet werden, doch trifft ihn deshalb keine Schuld, weil er die betreffende Aristotelische Stelle (Cap. VI) nur in falscher Lesart kannte.[5] Er übersetzte nämlich die Worte des Stagiriten so[6]: „Die Tragödie ist die Nachahmung einer Handlung, — die nicht vermittelst der Erzählung, sondern vermittelst des Mitleids und der Furcht die Reinigung dieser und dergleichen Leidenschaften bewirkt.“ Hier, meint er, sei kein Sprung vorhanden, wie man bei dem ungenauen Gegensatze „Erzählung“ einerseits und „Mitleid und Furcht“ andererseits von vornherein leicht anzunehmen geneigt sei und auch angenommen habe. Denn da Aristoteles bemerkt habe, daß das Mitleid ein vorhandenes Uebel erfordere, also ein solches, das gegenwärtig sei,

---

1) S. S. 392—404, 573—588. 2) S. S. 570—574. 3) S. S. 581. 4) S. S. 332. 5) Vgl. Gotschlich a. a. O. S. 22—25, u. St. LXXVII A. 3, 6 u. 9. 6) S. S. 435.

und nur ein solches könne dramatisch dargestellt werden, so habe er gleich anstatt des genaueren Ausdrucks: „sondern durch dramatische Darstellung, welche allein Mitleid und Furcht erweckt", diese letzteren selbst, also das Bewirkte für das Bewirkende, gesetzt. Somit habe Aristoteles gar keine streng logische Definition der Tragödie geben wollen, sich aber nicht nur auf die wesentlichen Merkmale der Tragödie eingeschränkt, sondern sogar verschiedene zufällige hineingezogen, die der damalige Gebrauch allerdings nothwendig gemacht habe.[1]

§ 13. Gegenstand des Trauerspieles: Nachahmung. Handlung, und zwar nach Stoffgebiet und Behandlung. Charaktere. Arten des Trauerspieles. Verhältniß der Tragödie und Komödie zu Moral und Geschichte. Historisches Drama.

Wie jede Kunst Nachahmung und zwar der idealisirten Natur ist,[2] so auch die tragische. Sie ahmt eine Handlung, d. h. eine Verknüpfung von Begebenheiten nach, und der Inhalt dieser Nachahmung ist ihre Fabel. Bei der Tragödie ist also die Fabel (an anderer Stelle[3]: Die Situationen) die Hauptsache. Deshalb muß der Dichter sich vor allen Dingen eine gute Abfassung der Fabel angelegen sein lassen, und je nachdem ihm dies gelungen ist, wird er als guter oder schlechter Dichter gelten müssen. So weit Lessing[4] nach Aristoteles. Daraus wird man nun mit Recht folgern, daß es sich bei der Frage, ob der Gegenstand eines Trauerspieles richtig gewählt sei oder nicht, zuerst darum handele, welche Stellung die Zuschauer zu ihm einnehmen. Die Forderung ist die, daß der tragische Dichter Alles vermeiden muß, was die Zuschauer an die Illusion erinnern kann; denn sobald sie an dieselbe erinnert sind, ist sie weg. Der komische Dichter hat hier mehr Freiheit, weil man, um Lachen zu erregen, den Grad der Täuschung nicht nöthig hat, den unser Mitleid erfordert.[5] Freilich muß der Lustspieldichter nach einer anderen Seite hin sehr vorsichtig bei der Auswahl seines Stoffes sein, denn viele Begebenheiten, die man im wirklichen Leben für wahre Komödien ansieht, findet man im Lustspiele oft wahren Vorfällen nicht sehr gleich.[6] In Folge dessen kann auch kein Zweifel obwalten, aus welchem Stoffgebiete jede der zwei Arten des Dramas, welche beide gleichsam Supplemente der Gesetze sind, ihre Stoffe entlehnen. Die Komödie wählt nämlich Gegenstände, welche zu geringfügig sind, um im Gesetze vorgesehen zu werden, oder zu eigenartig und einzeln, als daß dies möglich wäre; die Tragödie hingegen behandelt solche Vorwürfe, welche zu furchtbar sind, Fehler von solchen, die zu hoch stehen, als daß der Arm des Gesetzes zu ihnen hinanreichen kann, die also jenseits der Gesetze stehen.[7]

---

1) S. S. 434—436. 2) Vgl. die ausführliche Darlegung S. 135, 384—392 und 451. 3) S. S. 299. 4) S. S. 229. 5) S. S. 255. 6) S. S. 406. 7) S. S. 40.

Als oberstes Gesetz nun bei der Behandlung des dramatischen Gegenstandes steht unverbrüchlich fest: wir wollen auf dem Theater wirkliche Handlungen sehen.[1] Wie aber macht der Dichter die Handlungen passend, wenn sie entweder zu kurz oder zu mager sind? Hierbei, meint Lessing, wird sich freilich Genie und Talent scheiden. Das erstere wird die Unwahrscheinlichkeit des Gegenstandes vermeiden, indem es eine Reihe von Ursachen und Wirkungen erfindet, in Folge deren die Ereignisse nicht anders als so geschehen konnten. Nach diesen formt das Genie dann die Charaktere um und läßt die Vorfälle nothwendig den einen aus dem anderen entspringen; die Leidenschaften aber werden nach dem Charakter des Betreffenden abgemessen und in natürlicher Stufenfolge weiter- und durchgeführt. Im natürlichsten Laufe kommen wir so zum Ziele, dem unglücklichen, vor dem wir zurückbeben, weil wir selbst jeden Schritt mitgemacht haben, und bei jedem einzelnen uns sagen mußten, daß auch wir ihn in gleicher Lage gethan haben würden. Damit ist aber auch jene engere Kürze überwunden: der Dichter wird eher darauf denken müssen, nicht zu lang zu werden. Ein mittelmäßiger Kopf freilich häuft in einer solchen Verlegenheit sonderbare, unerwartete und unglaubliche Dinge, gräßliche Unglücksfälle und Freveltaten, und mit Unrecht schreit man dann sein Machwerk als Trauerspiel aus.[2]

Waren dies alles mehr allgemeine Erkenntnisse, so geht der Dramaturgist bei den Charakteren der handelnden Personen auf das Einzelne sehr genau ein. Im Allgemeinen hebt er die große Wichtigkeit der Charaktere für das Drama hervor: die strengste Regelmäßigkeit kann nach ihm nicht den kleinsten Fehler in den Charakteren aufwiegen,[3] denn diese müssen rein gedacht und richtig gezeichnet sein.[4]

Bis zu Lessing hin lag das Drama grade in dieser Hinsicht sehr im Argen, und deshalb giebt sich der Meister die erdenklichste Mühe, die eingerissenen Mißbräuche klar zu stellen und auf Besserung zu bringen. Daraus erklärt sich die Fülle der Regeln, welche sich in der Dramaturgie über die Charaktere finden. Wir ordnen sie am besten wohl nach folgenden Gesichtspunkten: Erfindung der Charaktere, ihre Consequenz, ihr Unterrichtendes, ihre innere Wahrheit, Ausstattung, Qualität und Quantität.

In der Erfindung der Charaktere ist der Dichter nicht sehr beschränkt; nur darf er historisch feststehende Charaktere nicht wesentlich verändern, höchstens verstärken.[5] Im Allgemeinen müssen ihm die Charaktere wichtiger sein als die Facta, denn letztere sind eigentlich nur eine Folge der ersteren, und das Lehrreiche der Dichtung liegt nicht in den Thatsachen der Handlung, sondern wie die Charaktere dazukommen, sich so in ihnen zu äußern. Entspricht also der Charakter einer historischen Person nicht dem angelegten Plane eines Dramas,

1) S. S. 316. 2) S. S. 196—197. 3) S. S. 273. 4) S. S. 213. 5) S. S. 149.

so lasse man den historischen Namen fallen und schaffe sich unbedenklich eine passende Person, die nun nicht mehr durch ihren Namen an fest damit verbundene Charaktergrundzüge gebunden ist; dann kann man alle Facta ändern! Nicht aber darf ein Sokrates als galant, noch eine Lucretia als verbuhlt geschildert werden. Freilich doppelt schlimm ist es, wenn sich der Dichter einen Fehler bei solchen freigewählten Charakteren zu Schulden kommen läßt, „es sei von Seiten der inneren Wahrscheinlichkeit oder des Unterrichtenden.“ [1] Denn alle Charaktere, die historischen wie die erfundenen, müssen sowohl consequent [2] als unterrichtend geschildert werden. Nichts darf sich in ihnen widersprechen, sie müssen immer einförmig und sich selbst ähnlich bleiben. Zwar können sie sich bald stark, bald schwach äußern, je nachdem die Umstände sind, die auf sie einwirken; nichts aber darf so stark sein, daß es dieselben in ihr Gegentheil umschlagen läßt. Untereinander können in demselben Stücke die Charaktere verschieden sein, und hier ist es dann besser, wenn sie bloß verschieden sind, als wenn sie schroff einander gegenüber stehen.[3] Charaktere, welche nicht consequent sind, sollten gar nicht gezeichnet werden, denn ihnen fehlt, weil ein inconsequenter Charakter nicht mit Absicht handelt, das Unterrichtende. Nun aber ist das Handeln mit Absicht dem Wesen des Menschen so eigenthümlich, daß grade dies ihn über alle anderen Geschöpfe erhebt. Daher müssen poetische Charaktere, sollen sie uns nützen, d. h. für uns unterrichtend sein, stets mit Absicht handeln.[4] Sie werden dies aber nicht können, wenn sie nicht sowohl im Allgemeinen gut sind,[5] als im Besonderen innere Wahrheit besitzen, nach Aristoteles: „ähnlich“ sind, d. h. ihren Handlungen ähnlich; denn die Verwirklichung der Handlung darf kein Widerspruch mit dem Charakter sein, ein Gesetz, welches Lessing vielfach der Beurtheilung einzelner Charaktere zu Grunde legt, vor Allem des Charakters der Cleopatra in P. Corneille's Rodogune.[6]

Dies sind die Grundlinien, nach denen alle Charaktere gezeichnet werden müssen. Lessing kommt aber auch auf ihre Ausstattung zu sprechen. Er meint, daß sie nicht zu verschwenderisch mit Tugenden begabt sein dürfen;[7] deshalb sind die christlichen Märtyrer schwerlich als glückliche Charaktere anzusehen, da wir sie wegen ihrer hohen Tugenden nur bewundern, in keiner Lage aber bemitleiden können.[8] Ueberhaupt soll der Charakter im Trauerspiele ein sogenannter Mittelcharakter sein, kein ganz tugendhafter Mensch, denn sonst würden wir seine Leiden gräßlich finden, noch auch ein vollkommener Bösewicht, dessen Unglück wir für gerechtfertigt erachten würden. Der tragische Held muß vielmehr von Natur gut angelegt sein, aber durch irgend eine eigene Verschuldung in's Unglück gerathen und

1) S. S. 206. 2) Selbst eine historisch bestehende oder angenommene Inconsequenz muß consequent in ihrer Inconsequenz geschildert werden. 3) S. S. 510. 4) S. S. 208—209. 5) S. S. 475—476; Lessing spricht sich nicht genauer aus; vgl. St. LXXXIII A. 2. 6) S. S. 187—189. 7) S. S. 11. 5) S. S. 12.

deshalb leiden. Einen solchen werden wir bemitleiden; und da er unseres Gleichen ist, werden wir auch die richtige tragische Furcht empfinden, d. h. Besorgniß hegen, auch wir könnten einmal in gleiches Leid gerathen.[1] Doch muß hierbei jeder Charakter der handelnden Person angemessen, der Mann mit Manneseigenschaften, das Weib mit Fraueneigenthümlichkeiten ausgestattet sein, und nie darf hier die natürliche Gränze überschritten werden (als ein solcher unangemessener Charakter kann Clorinde in Cronegk's Olint und Sophronia gelten[2]). Daraus ergiebt sich, daß Alles, was zu den Charakteren der Personen gehört, aus natürlichen Ursachen entspringen muß; denn Wunder dulden wir nur in der uns umgebenden Natur, nicht in der sittlichen Welt.[3]

So bleibt nur noch übrig, die Ansichten des Dramaturgisten über Qualität und Quantität der Charaktere, d. h. über die sogenannten vollkommenen und allgemeinen Charaktere zu hören.

Die vollkommenen Charaktere weist er entschieden zurück, und zwar dort, wo er Diderot's Meinung, es müßten nicht mehr einzelne Charaktere, sondern die Stände auf die Bühne gebracht werden,[4] bekämpft. Die Personen, welche die Stände repräsentiren, „würden allerdings nie etwas Anderes thun, als was sie nach Pflicht und Gewissen thun müßten; sie würden handeln, wie es im Buche steht.“ Dann würden sie allerdings vollkommen sein. Aber was würde aus einem Lustspiele (von Trauerspielen ist selbstverständlich keine Rede!) werden, das solche Charaktere hätte? Nicht das reiche Spiel des Zufalles, in welchem sich die Charaktere bethätigen, sondern ein einförmiger Schematismus, der sich stets wiederholt.[5] Auf's Genaueste werden dann gleich darauf die sogenannten allgemeinen Charaktere besprochen,[6] da Lessing auch den Unterschied zwischen tragischen und komischen Charakteren feststellen will; doch bringt er nichts Abschließendes. Wir können natürlich nur die Hauptgedanken der langen Entwicklung wiedergeben, mit Uebergehung der beweisenden Beispiele und aller polemischen Erörterungen.

Nach Diderot hat das Lustspiel Arten, die Tragödie Individuen, d. h. in dem ersteren ist jeder Charakter Vertreter einer ganzen Gattung und vereinigt in sich alle charakteristische Züge, die den Individuen dieser Gattung eigen sind, im Trauerspiele hingegen stellt jeder Charakter den einer einzelnen und bestimmten Person vor. Deshalb sei der Charakter des Terenzianischen „Selbstpeinigers“ tadelhaft. Lessing stellt nun eine längere Erwägung an,[7] ob dieser Charakter doch nicht etwa zu halten sei, da die Form, in welcher sich seine Betrübniß äußere, eine natürlich nur wegen des einzelnen Falles auch im Einzelnen gerechtfertigte wäre. Viel tadelhafter ist Dorval's Charakter

1) S. S. 414—416; 424—425; 450—451, und Näheres siehe noch unten § 15 bei der Darstellung der Wirkung der Tragödie. 2) S. S. 29. 3) S. S. 13. 4) S. S. 505. 5) S. S. 504—509. 6) S. S. 512—561. 7) S. S. 514—518.

in Diderot's „Natürlichem Sohne.“ Zwar könnte Diderot einwenden, daß das Stück als ein ernsthaftes aufzufassen sei, dessen Charaktere also in der Mitte zwischen den allgemeinen Charakteren des Lustspieles und den besonderen der Tragödie ständen.[1] Aber Diderot's obige Annahme ist durchaus ein Irrthum; wie schon Aristoteles zeigt. Der Stagirit setzt nämlich auseinander, daß die Poesie im Allgemeinen lehre, von welcher Beschaffenheit das Geschehene gewesen sei, während die Geschichte nur die Thatsachen einfach berichte; deshalb sei auch die Poesie philosophischer als die Geschichte, weil sie auf das Allgemeine gehe, die letztere aber auf das Besondere. Das Allgemeine aber stellt dar, wie irgend ein Mensch nach den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit oder Nothwendigkeit sprechen oder handeln wird; hernach, wie dies im einzelnen Falle geschieht, also je nachdem sich seine allgemeine Natur nach einer Seite hin offenbart, bekommt der poetische Held seinen Namen. Die Komödie verfährt hierbei ganz frei, sie erfindet sogar meistens die Namen; die Tragödie aber hält sich mehr an überlieferte Namen, um die Möglichkeit dessen, was sie darstellt, außer Zweifel zu setzen; denn was geschehen ist, ist offenbar möglich, da es nicht geschehen wäre, wenn es nicht möglich wäre. Aus diesen Gedanken, welche dem Aristoteles gehören, schließt Lessing, daß der griechische Philosoph keinen wesentlichen Unterschied zwischen den Personen der Tragödie und denen der Komödie hinsichtlich ihrer Allgemeinheit gemacht, letztere Eigenschaft vielmehr durch jene Worte allen poetischen Charakteren zugetheilt habe. Durch specielle Charaktere würde das Lustspiel wieder zur Satire, das Trauerspiel aber zur Geschichte werden. Wie stellt sich nun aber die Poesie bei Ertheilung von Namen zu dieser Allgemeinheit der Charaktere, und wie ist diese Rücksichtnahme besonders bei der Komödie schon längst sichtbar gewesen? Die Komödie, antwortet Lessing, gab, um das Allgemeine durch die Namen selbst anzudeuten, ihren Personen redende Namen, d. h. solche, aus denen ihre Charakterbeschaffenheit sofort klar wurde.[2] Und zwar verfuhren die Komödiendichter in diesem Sinne schon zu jener Zeit, wo sich die beleidigende Satire zur unterrichtenden Komödie erhob; und keineswegs erst in der sogenannten neueren — attischen —, sondern bereits in der älteren Komödie bedeuten individuelle Namen sowohl das Einzelwesen allein, als sie auch stets zugleich Erweiterungen des einzelnen Charakters, Erhebung des Persönlichen zum Allgemeinen enthalten. So bedeutet z. B. Sokrates bei Aristophanes nicht blos den einzelnen Sokrates, sondern die ganze Gattung gefährlicher Sophisten, welche der Dichter angreifen will; Sokrates erschien dem Dichter als der bekannteste dieser Leute, und deshalb wurde sein Name gewählt. Nicht anders bei der Tragödie. Hier wählt der Dichter wahre Namen, um uns mit solchen Begegnissen zu unterhalten, welche Männern von dem Charakter jener

---

1) S. S. 518—520. 2) Z. B. Pyrgopolinices = Hauptmann Mauerbrecher, der großsprecherische Soldat.

begegnen können oder müssen. Und die wahren Namen sind deshalb vorzuziehen, weil wir einerseits schon gewohnt sind, unter ihnen uns einen Charakter zu denken, wie er hier in seiner Allgemeinheit dargestellt wird, andererseits (was schon oben erwähnt ist) die Wahrscheinlichkeit der Begebenheit als eine größere erscheint. Demnach hat Diderot mit seinem Unterschiede Unrecht, vielmehr müssen die Charaktere in der Tragödie wie in der Komödie allgemein sein.[1]

Es bleibt daher nur eine Möglichkeit, Diderot's Behauptung aufrecht zu halten, wenn wir nämlich annehmen, er habe den Begriff „Allgemeinheit" anders aufgefaßt als Aristoteles, wie dies auch der Engländer Hurd thut, von welchem Lessing zwei längere Stellen beibringt, die voll der feinsten Bemerkungen sind. Hurd nimmt nämlich an, (so faßt Lessing zuletzt dessen Meinung zusammen), daß zwar alle poetischen Charaktere allgemein sein müßten, der tragische aber insoweit partikulär, als er mindestens weniger allgemein sei, als der komische, d. h. das Einzelwesen weniger als Vertreter der ganzen Gattung schildere; soweit dies aber nöthig sei, müsse freilich das Allgemeine nach den Regeln des Aristoteles entworfen sein. Nun läßt aber die Allgemeinheit eines Charakters, wie Lessing meint, eine doppelte Auffassung zu. Einmal kann er alle Züge, die man an dem Einzelwesen bemerkt hat, zusammengenommen haben, dann ist er überladen. Die Allgemeinheit in diesem Sinne allein lehnt Diderot und auch Hurd von dem tragischen Charakter ab. Zum Anderen kann aber ein Charakter allgemein sein, indem er nur das enthält, was man an vielen oder allen Einzelwesen der Gattung als gemeinsame Eigenschaften erkannt hat; dann ist er ein gewöhnlicher Charakter, d. h. er ist nach Grad und Maß ein Durchschnitt aller einzelnen Charaktere dieser Gattung. In diesem letzteren Sinne faßt Aristoteles und mit ihm Hurd die Allgemeinheit der tragischen Charaktere auf. Also ist doch eine Allgemeinheit der tragischen Charaktere gewonnen. Doch bleiben noch mehrere Schwierigkeiten ungelöst, auf welche Lessing am Ende dieser Untersuchung[2] freimüthig aufmerksam macht.

Hier sollte sich naturgemäß eine zusammenhängende Darstellung von Lessing's Ansichten über das Verhältniß des Dramas zu Moral und Geschichte anreihen, Fragen, die wir schon an einzelnen Punkten berühren mußten. Im Allgemeinen gilt die Poesie für philosophischer als die Geschichte; die allgemeine Würdigung der Tragödie aber nach der Seite der Moral kann erst später und zwar speciell als ihre Wirkung (in § 15) besprochen werden; hier möge nur Platz finden, was Lessing von der Komödie sagt. Es ist dies nur eine kurze Bemerkung,[3] welche dahin geht, daß die Komödie durch Lachen (nicht durch Verlachen!) bessern soll. Ihr Nutzen besteht also darin, daß wir das Lächerliche allüberall bemerken lernen. Zwar ist das Lachen über das Verkehrte selbst kein Heilmittel, das uns aus Thorheiten retten kann, wohl aber vermag es als ein

1) S. S. 519—536. 2) S. S. 560—561. 3) S. S. 179.

Präventivmittel uns vor solchen zu bewahren, weil der Wille in uns erzeugt werden soll, jene Thorheiten, die uns jetzt so lächerlich vorkommen, im gegebenen Falle zu vermeiden. Scharf sind dann die Gränzen gezogen zwischen Drama und Geschichte.[1] Der dramatische Dichter ist kein Geschichtschreiber; er erzählt daher nicht, was geschehen ist, sondern läßt die Begebenheiten vor unseren Augen sich entwickeln.[2] Er gebraucht daher auch eine Geschichte nicht deshalb, wie schon Aristoteles bemerkt, weil sie geschehen ist, sondern darum, weil sie so geschehen ist, daß er sie schwerlich für seinen Zweck besser erdichten konnte. Bietet sich also für den Dramatiker ein wahrer Fall dar, so ist ihm dies lieb, aber lange danach suchen wird er nicht.[3] Hiernach wird sich auch der Gebrauch der wahren Namen und der etwaigen Veränderungen der mit diesen gegebenen historischen Wahrheit regeln. Denn wir sahen, daß der Dichter, von der historischen Wahrheit, wenn er wahre Namen wählt, in Allem zwar abgehen kann, daß ihm jedoch die Charaktere heilig sein müssen; die geringste wesentliche Aenderung hier nimmt ihm das Recht, jene Namen, mit denen feststehende Vorstellungen verknüpft sind, gebrauchen zu dürfen, da eben die Ursache aufgehoben ist, warum die Personen diese und nicht andere Namen führen.[4] Lessing faßt dies kurz so zusammen[5]: „Die Tragödie ist keine dialogirte Geschichte; die Geschichte ist für die Tragödie nichts als ein Repertorium von Namen, mit denen wir gewisse Vorstellungen zu verbinden gewohnt sind. Findet der Dichter in der Geschichte mehrere Umstände zur Ausschmückung und Individualisirung seines Stoffes bequem, wohl, so brauche er sie. Nur daß man ihm hieraus ebensowenig ein Verdienst als aus dem Gegentheil ein Verbrechen mache."

Mit den Auseinandersetzungen über die Arten des Trauerspieles können wir diesen Abschnitt schließen. Wie wir bereits anläßlich der Kritik der Merope Voltaire's[6] sahen, nimmt Lessing mit Aristoteles eine vierfache Behandlung des Stoffes an. Um Mitleid und Furcht zu erwecken, muß sich die vorgestellte tragische Handlung unter Freunden ereignen, und zwar:

1. entweder wird die That wissentlich mit völliger Kenntniß der Person, gegen welche sie vollzogen wird, unternommen, aber nicht ausgeführt,
2. oder sie wird wissentlich unternommen und wirklich vollzogen,
3. oder sie wird unwissend, ohne Kenntniß des Gegenstandes unternommen und vollzogen, und der Thäter lernt den, an welchem er sie vollführt hat, zu spät kennen,

1) Die Herausgeber sind sich wohl bewußt, wie bedenklich gerade hier Lessing's Aufstellungen sind; aber ihrem Plane getreu beschränken sie sich darauf, jene nur objectiv zu referiren, ohne sie zu kritisiren; doch sei hier außer den stets citirten Literaturgeschichten, den Specialwerken über Lessing und unseren Anmerkungen zu den betreffenden Textstellen noch speciell verwiesen auf Vollmann, „Anmerkungen zu Lessing's Hamburgischer Dramaturgie" (Festschrift zur dritten Säcularfeier des Berlinischen Gymnasiums zum Grauen Kloster, 1874, S. 43—56). 2) S. S. 66. 3) S. S. 119. 4) S. S. 149. 5) S. S. 151. 6) S. oben § 11 S. XCIII.

4. oder endlich die unwissend unternommene That gelangt nicht zur Vollendung, indem die darin verwickelten Personen einander noch zur rechten Zeit erkennen.[1]

Was schließlich zwei Abarten des Trauerspiels angeht, das sogenannte christliche Trauerspiel und die Tragikomödie, so verhält sich Lessing, seinen Ansichten über die Charaktere entsprechend, dem ersteren gegenüber ablehnend. Von der Tragikomödie giebt er nur die Erklärung,[2] daß sie die Vorstellung einer wichtigen Handlung unter vornehmen Personen sei, die einen vergnügten Ausgang habe.

Das historische Trauerspiel aber ist ihm ein noch ungelöstes Problem, für das er eben noch kein Muster kennt.[3]

§ 14. Form des Trauerspieles: Bindung und Lösung des Knotens. Die drei Einheiten. Chor. Musik (überhaupt beim Drama). Schauspielkunst. Scenerie. Sprache.

Schon oben mußte hervorgehoben werden,[4] daß der Dichter die sogenannten Ueberraschungen zu meiden habe. Hier kommt in Bezug auf Bindung und Lösung des tragischen Knotens noch in Betracht, daß der tragische Dichter zwar mehr als ein anderer das Unerwartete und Ueberraschende liebt,[5] ihm aber desto mehr eingeschärft werden muß, daß er keine Unwahrscheinlichkeiten bei der Bearbeitung des Stoffes sich zu Schulden kommen lassen darf.[6] Vielmehr muß er alles auf dem festen Grunde des Gesetzes, daß Ursache und Wirkung sich entsprechen müssen, aufbauen, Charaktere sowohl als Vorfälle und Verlauf der Begebenheiten, Grad der Leidenschaft und Erreichung des Zieles.[7]

Hinsichtlich der berühmten sogenannten drei Einheiten mußten Lessing's Ansichten schon bei der Kritik, welche Voltaire sich über Maffei's Merope erlaubt hatte,[8] berührt werden, es genügt daher hier die Regeln, welche Lessing nach den altklassischen Vorbildern im Allgemeinen als für das Drama verbindlich gefunden hat, kurz und übersichtlich zusammenzustellen.

Die Einheit der Handlung war das oberste dramatische Gesetz der Alten, die Einheit des Ortes und der Zeit waren gleichsam nur Folgen aus jener und besonders durch die ununterbrochene Anwesenheit des Chores auf der Bühne bedingt.[9] Die Handlung wurde daher von den Alten zu edler Einfachheit herabgestimmt, zu einem bloßen Ideal der Handlung, also zu einer Form, die den wenigsten Zusatz von Umständen der Zeit und des Ortes verlangte.[10] Für die

1) S. S. 225. 2) S. S. 326. 3) S. S. 12 und 16. 4) Vgl. XCIII. 5) S. S. 169. 6) S. S. 197. 7) S. S. 196. 8) Vgl. S. XCVII f. 9) S. S. 268—269. 10) S. S. 269—270. Wer denkt hier nicht an Lessing's Philotas, in welchem er bereits 18 Jahre früher (1750) diese Theorie durch die Praxis zu erhärten gesucht hatte.

Einheit des Ortes gab es daher kein ausdrückliches Gebot bei den Alten, weil sie eigentlich sich als selbstverständlich ergab. Für das moderne Drama aber, das bei freierer Handlung sich auch freier bewegen kann, braucht das Genie sich nicht in diese Schranken einengen zu lassen, nur muß man das als Gesetz festhalten, daß der Ort, welcher einmal als der Anfang des Actes angenommen ist, diesen ganzen Act hindurch bleibe; [1] kann man aber dieses nicht ausführen, so darf man ihn doch wenigstens nicht in derselben Scene wechseln lassen.[2] Bei der Einheit der Zeit ist allein zu beobachten, daß die dargestellten Begebenheiten sich auch in der Zeit vollenden können, die für ihren Verlauf angenommen wird; es darf also kein äußerliches Zusammenzwängen stattfinden, denn das hieße die Worte, aber nicht den Geist der Regel beobachten, vielmehr muß die Größe der Handlung der angenommenen Zeit entsprechen.[3] — In Betreff des Chores constatirt Lessing nur, daß das moderne Drama ihn abgeschafft hat, ohne hierüber ein Urtheil zu fällen; [4] er werde aber jetzt durch das Orchester vertreten.[5] Deshalb geht der Dramaturgist auf eine nähere Betrachtung der musikalischen Composition ein. Er fordert mit allen Kennern, daß die Musik, welche vor, zwischen und nach dem Stücke gespielt werde, mit dem Inhalte desselben übereinstimme Um sich mit seiner Forderung auf eine Autorität zu stützen, führt er an, daß der damals hochgeachtete Kapellmeister Scheibe in seinem „Kritischen Musikus" das gleiche Verlangen ausgesprochen habe, welches dahin gehe, daß die Musik zu einem Drama dem Inhalte und der Beschaffenheit desselben angepaßt sein müsse. Es dürfe daher nicht bloß ein Unterschied zwischen der Musik zu einem Trauer- oder Lustspiele bestehen, sondern dieselbe müsse der Situation der jedesmaligen Stelle entsprechen. Die Symphonien zu Trauerspielen sollen prächtig, feurig und geistvoll, dem Charakter der Hauptperson und dem Hauptinhalte angemessen, die zu Komödien aber frei, fließend und zuweilen auch schwunghaft sein, je nach der Fabel des betreffenden Stückes eigenthümlich gehalten. Die Anfangssymphonie solle sich auf das ganze Stück beziehen, die Symphonie zwischen zwei Acten aber sowohl auf den vorhergehenden wie den folgenden, und deshalb bestehe sie am natürlichsten aus zwei Sätzen, besonders dann, wenn der Inhalt der beiden Acte in den Affecten zu sehr contrastire; die Schlußsymphonie endlich möge genau mit dem Schlusse harmoniren. Ferner verlange die Anfangssymphonie eine starke und vollständige Instrumentation, die Instrumente aber müssen, um die Zuschauer nicht etwa zu ermüden, in Zwischenräumen wechseln.[6]

---

1) Es dürfte wohl nicht überflüssig sein, darauf aufmerksam zu machen, daß Lessing gerade in seinen Meisterwerken, in der „Minna" vor der Dramaturgie und in der „Emilia" nach derselben, streng dieses Gesetz beobachtet hat; erst im „Nathan" bewegt er sich in so fern freier, als hier der Schauplatz innerhalb des Actes wechselt. 2) S. S. 263. 3) S. S. 264—266. 4) S. S. 345 und St. XXVI A. 5. 5) S. S. 159. 6) S. S. 160—166.

So weit Scheibe. Lessing, der ihm beistimmt, erwähnt nur noch, daß man bei der Aufführung von Cronegk's Olint und Sophronia die von Hertel componirte Musik gespielt habe, ebenso bei der zweiten Aufführung von Voltaire's Semiramis die Symphonien Agricola's zu diesem Stücke.[1] Auf letztere geht Lessing noch näher ein, indem er sie nach den Absichten schildert, die der Meister dabei gehabt habe, und dabei stets auf den Zusammenhang mit dem Inhalte des Stückes aufmerksam macht. Mit Agricola weicht er von Scheibe darin ab, daß er für die Musik zwischen den Acten nur einen Satz annehmen will, der sich nach dem Vorhergehenden richten soll, da wir ja das Folgende noch nicht kennen und somit in Unkenntniß zu bestimmten Gefühlen gedrängt werden, deren Ursache uns noch verhüllt ist. Wir werden darüber Unlust, wie über Alles, wofür wir uns keinen Grund angeben können, empfinden, und wenn wir später auch einsehen, wir hätten jene Gefühle mit Recht gehabt, so ist das zu spät, da die Unlust einmal empfunden ist. Deshalb lasse man nur eine Leidenschaft in einer Symphonie herrschen, alles Mehr ist vom Uebel. — Diese feinsinnige Erörterung, wo die zartesten Empfindungen des Tonkünstlers durch die sichere Hand des Philosophen zergliedert werden, schließt der bescheidene Lessing mit der Bemerkung, daß die Absichten eines Musikers merken, ihm zugestehen heiße, daß er sie erreicht habe; was er, der Dramaturgist, hier etwa vorgebracht, werde Alles dem Componisten geschuldet, dem er nur mit gesundem Ohre gelauscht habe.[2]

Es folgen die Erörterungen über die Schauspielkunst, dem andern äußeren Mittel des Dramas. Welche tiefe Einsicht Lessing in die Kunst des Schauspielers gehabt hat, ist keinem unbekannt, der des Dichters Leben kennt, und mit geschultem Auge betrachtet, wie bühnengerecht Lessing's Stücke sind. Schon in Leipzig als junger Mann studirte er diese Kunst und gab als Frucht seiner Studien unter anderen einen Auszug aus einem theoretischen Werke über die mimische Kunst, dem „Schauspieler" des Herrn Saint Albine, in der „Theatralischen Bibliothek" (1754) heraus.[3] Dort hatte er am Ende versprochen,[4] „dem Publikum ein kleines Werk über die körperliche Beredtsamkeit" vorzulegen. Ebensowenig aber wie er den versprochenen Commentar zu Aristoteles' Dichtkunst ausgeführt,[5] hat er auch dieses Versprechen gehalten. Doch ist er jenem ersten Plane wenigstens näher getreten; denn wie sich aus seinem „Nachlasse"[6] ergiebt, hatte er damals bereits den Entwurf zu jenem Werke niedergeschrieben. Das Beste aber, was er denkend ergründet hat, ist in der Dramaturgie ebenso niedergelegt, wie seine Erkenntnisse über Aristoteles, welche der erwähnte Commentar bringen sollte.

---

1) S. S. 167—168. 2) S. S. 168—173. 3) Vgl. Werke, herausgegeben von L.-M. IV S. 223—254; St. XVI A. 11. 4) a. a. O. S. 254. 5) Vgl. u. a. St. LXXIV A. 6. 6) Vgl. Werke herausgeben von L.-M. XI, 1 S. 19—25.

Will man ein Urtheil über Lessing's Gesammtansicht von der Schauspielkunst fällen, so kann man dies am besten mit den Worten thun, welche er selbst einst einem Schauspieler in das Stammbuch schrieb:

„Kunst und Natur
Sei auf der Bühne eins nur;
Wenn Kunst sich in Natur verwandelt,
Dann hat Natur mit Kunst gehandelt."

Von einem so idealen Gesichtspunkte aus sind alle hier einschlagenden Bemerkungen der Dramaturgie gemacht worden, in allen klingt diese Auffassung wider.

Systematisch in Allem, was er dachte, versäumt Lessing auch hier nicht, der Schauspielkunst ihren Platz im System der Künste anzuweisen. Er stellt sie in die Mitte zwischen die bildenden Künste und die Poesie. Sie ist sichtbare Malerei, und deshalb muß (nach den Resultaten des Laokoon) „Schönheit ihr höchstes Gesetz sein." Freilich ist sie auch transitorisch und kann deshalb die imponirende Ruhe der antiken Statuen[1] nicht bewahren; sie leidet aber deshalb auch nicht unter den Mängeln, die dem starren Bleiben stets anhaften; in jeder Hinsicht wird jedoch sie Mäßigung anzuwenden haben.[2] Diese Kunst, deren Gränzen somit bestimmt sind, muß man aber betrachten einerseits nach den sie ausübenden Persönlichkeiten,[3] sowie nach der Sache selbst. Die Bemerkungen über die ersteren sind an vielen Stellen zerstreut und betreffen nur Einzelheiten. Wir stellen sie deshalb auch nur nebeneinander. Den angehenden Schauspielern empfiehlt der Dramaturgist, Donat's Commentar zum Terenz zu studiren,[4] in welchem sich die feinsten Bemerkungen über die Schauspielkunst befänden;[5] hierbei unterläßt er nicht, auf die hohe Blüthe der Schauspielkunst bei den alten Römern hinzuweisen.[6] Ueber eine Ohrfeige auf der Bühne bemerkt Lessing, daß kein Schauspieler, obschon er eine andere Person darstelle, sie gern empfange, vielmehr dieselbe stets als eine Beschimpfung empfinden werde. Wie hoch stellt Lessing hier die Schauspieler, deren bejammernswerthe Lage und verachtete Stellung jeder kennt, der sich mit der Sittengeschichte jener Zeit auch nur obenhin beschäftigt hat.[7] Freilich eifert er auch gegen die Empfind-

---

1) Bei Lessing im Texte steht „alten Kunstwerke", jedenfalls eine bloße Nachlässigkeit im Ausdrucke, die dem Meister, welcher den Kopf noch von den Resultaten des „Laokoon" voll hatte, wohl zu verzeihen ist. 2) S. S. 31—32. 3) Doch handelt es sich hier nicht um die Hamburger Schauspieler, über welche § 9 S. XXXVIII ff. Aufschluß giebt. 4) Vgl. St. LXXI A. 2. 5) S. S. 402. 6) S. S. 398. 7) Die Schauspieler waren oft selbst Schuld; selbst auf der Bühne fanden zuweilen die pöbelhaftesten Schlägereien Statt, und man ließ sich dafür besonders bezahlen. Folgende Posten einer Wochenrechnung, die ein Schauspieler seinem Principale ausgestellt hat, und

lichkeit jener gerechtfertigtem Tadel gegenüber,[1] und welche Erfahrungen er mit der Schauspielereitelkeit selbst gemacht hatte, ist schon früher erzählt worden;[2] über kleine Eitelkeiten scherzte er.[3]

Diesen zerstreuten Bemerkungen über die Personen der Schauspieler stehen vollgehaltige über die Schauspielkunst gegenüber, welche ihrem inneren Zusammenhange nach aus dem Nachdenken Lessing's über die drei Kategorien, welche Aristoteles für die Beurtheilung der Kunst des Schauspielers aufgestellt hatte,[4] Stärke der Stimme, Tonlage, Takt, hervorgegangen sind. Da jedoch der Dramaturgist hier weniger als irgendwo ein System geben will, so können wir seine Bemerkungen unter dem Gesichtspunkte des Vortrages oder der Declamation zusammenfassen; ihm gilt es ja nur zu zeigen, wie hier gerade echte Kunst nur Natur sei.

Was zunächst das Feuer beim Vortrage angeht, so meint Lessing, daß ein Schauspieler, welcher am unrechten Orte heftig sei, damit nur einen Mangel an Verständniß beweise. Auch verstehe man das Wort „Feuer" gewöhnlich nicht recht. Es verlange kein Geschrei noch Gliederverrenkungen, sondern bestehe in der Geschwindigkeit und Lebhaftigkeit, mit welcher der Schauspieler alle Mittel anwendet, um seinem Spiele den Schein der Wahrheit zu geben. Und davon könne es kein Uebermaß geben; Shakespeare aber habe, wenn er in der bekannten Hamletscene (III. Act 2. Sc.) den Schauspielern Mäßigung empfiehlt, damit nur vor übergroßer Heftigkeit der Stimme und der Bewegungen gewarnt; sehr selten seien überlaute Stimmen noch schön, und allzu stürmische Bewegungen nie edel. Man müsse demnach auch bei der Darstellung der heftigsten Leidenschaften vermeiden, Ohren oder Augen durch Uebermaß zu beleidigen.[5] Beobachtet der Schauspieler diese Vorschriften, so wird er in der Declamation auch im Allgemeinen das Richtige treffen. Eine Hauptsache sind hier die sogenannten intensiven Accente d. h. die angemessene Hervorhebung des Wichtigen mittels der Stimme, neben denen eine besondere Feinheit zur Geltung kommen wird, wenn der Schauspieler, welcher jener Stimmfülle nicht so mächtig ist, die einzelnen Perioden wenigstens nicht mit einerlei Geschwindigkeit spricht (Lessing bezeichnet dies mit dem aus der Musik entlehnten Terminus „Mouvement"), da die einzelnen Abschnitte doch nie von derselben Wichtigkeit seien; daher spreche man die geringfügigeren mit rasch dahineilender Stimme, die wich-

---

welche Devrient (Gesch. der dtsch. Schauspielkunst II S. 208) aufbewahrt hat, mögen unsere Worte beweisen:

Einmal begossen worden		34 Krzr.
Zwei Ohrfeigen bekommen	1 Gld.	8 =
Einen Fußtritt		34 =

1) S. S. 156. 2) S. S. XXI. 3) S. S. 99. 4) Rhetorik Bch. III Cap. I. Vgl. Gottschlich a. a. O. S. 102 ff. 5) S. S. 30—31.

tigeren aber dehne man und zähle dem Hörer gleichsam jedes Wort und in jedem Worte jede Silbe einzeln zu. Dies wird auch den ungelehrtesten Zuschauer ergreifen, zumal wenn die Rede nicht bloß aus einem fertigen Gedächtnisse, sondern auch aus einem durchdrungenen Herzen kommt. Es entstehe so eine natürliche Musik, gegen die sich jedes Herz öffne, weil es merke, die Rede komme von Herzen;[1] und somit, setzen wir im Sinne Lessing's als Resultat hinzu, ist die Kunst nur eine veredelte Natur.

Von diesen allgemeinen Regeln finden sich endlich noch specielle Anwendungen, zunächst bei der Declamation von Possen. Hier wird vorgeschrieben, daß sie Schlag auf Schlag sich abspielen müssen, damit der Zuhörer nicht lange untersuchen kann, in welchem Grade sie witzig seien.[2] Eingehender wird der Vortrag moralischer Stellen behandelt.[3] Da alle Moral aus dem Herzen kommt, so muß der Mund gleichsam davon überfließen; jene muß nicht künstlich erdacht scheinen, noch auch darf man mit ihr prahlen. Daher müssen alle moralischen Stellen gut gelernt und ohne Stocken mit dem sicheren Tone des Verständnisses hergesagt werden, gleichsam als hätte sie die betreffende Lage selbst eingegeben; aber auch Empfindung darf dabei nicht fehlen. Letztere ist vielleicht „das streitigste unter den Talenten eines Schauspielers;" denn oft hat er sie, aber sein Aeußeres hält uns ab, es zu glauben, und oft nehmen wir sie an, wo sie nicht ist. Wir ziehen demnach den noch vor, der sie wenigstens nach fremden Vorbildern nachzuahmen versteht,[4] weil wir uns in die Illusion einwiegen, als habe er wirklich Empfindung. Sehr schwierig ist aber die Frage, wie weit dieselbe bei der Declamation von Moralen hervortreten darf. Jede Moral ist ein allgemeiner Satz, welcher als solcher Sammlung der Seele und ruhige Ueberlegung verlangt; daher muß sie mit Gelassenheit und einer gewissen Kälte gesagt werden. Freilich ist sie jedesmal das Resultat von besonderen Umständen: sie ist eine verallgemeinerte Empfindung, und als solche muß sie mit einer Mischung von Feuer und Kälte gesagt werden, in welcher je nach Bedürfniß jenes oder dieses vorherrscht. Und dies immer im Contraste mit der Situation: in einer ruhigen Situation mit Lebhaftigkeit und in einem erhabenen und begeisterten Tone, um der Seele gleichsam einen neuen Schwung zu verleihen; in einer heftigen Situation aber in gemäßigter und feierlicher Weise, um die Leidenschaften zu mäßigen. Die meisten Schauspieler übersehen dies; auch verderben sie dadurch viel, daß sie zu dem jedesmaligen Tone der Stimme nicht die entsprechenden Gesten zu machen verstehen. Können wir zwar die Kunsthöhe der Alten, welche die Fertigkeit, richtige und bezeichnende Gesten zu machen, in hohem Grade pflegten, — man erinnere sich nur der antiken Chironomie d. h. der Kunst, richtige Handbewegungen zu machen! — nicht erreichen, so muß doch die

---

1) S. S. 48—49. 2) S. S. 56. 3) S. S. 20—26. 4) Leider freilich sind auch unanständige Darstellungen traditionell, meint Lessing S. 107—108.

eingerissene Unnatur aufhören; denn Reiz am unrechten Orte ist Affection und Grimasse, und wird er zu oft wiederholt, dann läßt er kalt oder wirkt eher abschreckend. Vielmehr muß jede moralische Stelle mit entsprechenden und naturwahren, aber bedeutenden Gesten begleitet sein, durch welche der allgemeine Satz auf die Umstände der einzelnen handelnden Personen Anwendung und Geltung gewinnt. Dann wird „das Symbolische der Moral auf das Anschauende“ zurückgebracht, d. h. Kunst und Natur sind eins.

Die Scenerie hält der Dramaturgist für unwesentlich; Pomp und Zurüstungen werden kein schlechtes Stück gut machen; ein gutes Trauerspiel wird vielmehr auch ohne jene Aeußerlichkeiten im ärmlichsten Theater die Wirkung ausüben, daß wir das Leiden sehen (hier citirt Lessing den Aristoteles), und daß dadurch unser Mitleid und unsere Furcht erregt wird. Der bessere Dichter aber weiß diese beiden Affecte aus der Verknüpfung der Begebenheiten hervorgehen zu lassen.[1]

Die Erörterungen Lessing's über die Sprache bilden den Schluß dieses Abschnittes.

Die altklassischen Dichter mußten ihre Personen eine abgemessene und gewählte Sprache reden lassen, da sie sich stets in der Oeffentlichkeit und in Gegenwart einer großen Menge Volkes (des Chores) bewegten. Dies letztere fällt bei den modernen Dichtern weg, weil hier die Personen meist innerhalb ihrer vier Wände bleiben. Daher werden die neueren Dichter ihre Personen eine einfachere Sprache reden lassen. Sind die Personen der Tragödie meist auch hochgestellt, so werden sie deshalb doch nicht immer affectiren, sich besser als der gemeine Mann auszudrücken, namentlich nicht im Sturme der Leidenschaften, in welchem jeder die Sprache der Natur redet. Durch eine schwülstige und gesuchte Sprache muß im Gegentheil jede wahre Empfindung unterdrückt werden; letztere liebt einfache Worte und schlichte Redewendungen; sie ist eben Natur, von welcher Grobheit und Wust ebenso entfernt sind, als Schwulst und Bombast vom Erhabenen.[2]

§ 15. Wirkung des Trauerspieles: Allgemeiner Standpunkt Lessing's Aristoteles gegenüber. Aristoteles' Ansicht nach Lessing. Wie stellt sich Lessing zu ihr?

Die Darstellung der Wirkung des Trauerspieles bildet den Glanzpunkt der Dramaturgie, obwohl gerade hier die neuere Aesthetik Lessing nicht mehr unbedingt beistimmen kann. Aber es gilt darum doch, wie selten von einer wissenschaftlichen Untersuchung, auch von dieser das goldene Wort, welches Lessing später und

1) S. S. 462—464. 2) S. S. 345—349.

zwar bei einer ganz geringfügigen Angelegenheit aussprach [1]: „Oft ist die Art, wie man hinter eine Sache kommt, ebenso viel werth, als die Sache selbst."

Lessing's ethische Auffassung von der Wirkung der Tragödie, die durch ihn und seine philosophische Methode zu dem Range einer hervorragenden wissenschaftlichen Frage erhoben wurde, blieb trotz Goethe's ästhetischer Auffassung und trotz Herder, Aug. Wilh. v. Schlegel, Reiz und anderen gelehrten und ungelehrten Gegnern mehr als ein halbes Jahrhundert in Geltung, bis im J. 1837 Ed. Müller sie erschütterte, endlich Jac. Bernays sowie seine Nachfolger und Ergänzer mit ihrem pathologischen Gesichtspunkte sie umgestalteten. [2] Doch können wir unmöglich in die mit dem Aufwande tiefster Gelehrsamkeit und hellsten Scharfsinnes geführte Controverse mitstreitend eintreten, da wir uns, wie wir oft schon erwähnten, nur die Aufgabe gestellt haben, Lessing's Ansichten in Kürze und Uebersichtlichkeit darzustellen, nicht aber sie zu beurtheilen und aus ihnen Consequenzen zu ziehen, oder sie eventuell zu berichtigen. Ueberdies kann der Streit auch heut zu Tage noch gar nicht als abgeschlossen gelten, ja man scheint vielmehr in allerneuester Zeit zu der von Lessing geschaffenen Grundlage wieder zurückzulenken, freilich nicht ohne Hinwegräumung einzelner Irrthümer und Aufhellung einiger oft nur formaler Schwächen im Urtheile Lessing's. [3]

---

1) Im Jahre 1773, „Zur Geschichte und Literatur", 2. Beitrag X (Ehemalige Fenstergemälde aus dem Kloster Hirschau), Werke, h. v. L.-M. IX S. 224. 2) Vgl. die Anmerkungen zu den betreffenden Stellen, namentlich zu St. LXXIV-LXXXIII; St. LXXVIII A. 15 orientirt über die Frage im Allgemeinen. 3) Das beweist die am Ende des Jahres 1876 erschienene Abhandlung Weddigen's „Lessing's Theorie der Tragödie mit Rücksicht auf die Controverse über die *κάθαρσις τῶν παθημάτων*", sowie das im Juni 1877 ausgegebene Schriftchen H. Baumgart's „Aristoteles, Lessing und Goethe." Weddigen fußt auf zwei früheren Abhandlungen Baumgart's: „*πάθος* und *πάθημα* im Aristotelischen Sprachgebrauch" (Monographie aus d. J. 1873) und „Der Begriff der tragischen Katharsis" (Fleckeisen's Jahrbücher für Philologie 1875, S. 81—119). Weddigen faßt mit Lessing die Katharsis der Pathemata als eine moralische Besserung dieser (S. 20), und ihm ist demnach die Wirkung der Tragödie eine hedonische, aber eine sittlich-hedonische (S. 28). Baumgart selbst, der auf Weddigen gar keine Rücksicht nimmt, giebt in seiner letzten Schrift, in welcher er noch herber als Gegner von Bernays auftritt und dessen Sollicitationstheorie gänzlich verwirft, in Bezug auf Lessing sein Urtheil dahin ab, daß des Letzteren „Ansicht im Grunde dem richtigen Verständnisse sehr nahe gestanden habe, daß es ihm aber gerade hier einmal geschehen sei, den falschen Ausdruck gewählt zu haben" (S. 1), daß aber trotz Goethe's heftiger Polemik gegen Lessing doch aus den theoretischen und praktischen Aeußerungen beider Männer „nicht nur eine wesentliche Uebereinstimmung beider unter einander, sondern auch mit der wahren Meinung des Aristoteles hervorgehe" (S. 1). Denn Goethe's Ansicht bleibe gewissermaßen bestehen, da das Kunstwerk in sich vollendet sei, Aristoteles aber dürfe den von Goethe so perhorrescirten Zweck zu Erklärung heranziehen, weil die von der Tragödie zu erzielende Wirkung das Prinzip ihres Wesens sei, von dessen Realisirung „ihre Vollendung in sich selbst" abhänge (S. 76); jene Wirkung auf die Zuschauer sei eine momentane, trete aber in jedem normal entwickelten Menschen mit Gewißheit und Nothwendigkeit ein (S. 77). Lessing sei ebenfalls mit seiner Auffassung

Im Wesentlichen hält sich der Dramaturgist hier an Aristoteles, den von den Franzosen so arg Mißverstandenen. Seine Thätigkeit ist daher als eine doppelte zu bezeichnen. Einmal stellt er die Ansicht seines Vorgängers in gründlicher und methodischer Fassung wieder her, zum zweiten entwickelt er seine eigene Meinung, indem er selbst zu der Frage Stellung nimmt.

Ehe wir jedoch auf den ersten Theil der Lessingschen Thätigkeit eingehen, mögen als Einleitung die Worte aus dem Schlußstücke der Dramaturgie stehen, in denen Lessing's Glaubensbekenntniß Aristoteles gegenüber enthalten ist. Er hält die Dichtkunst des griechischen Philosophen für ein ebenso untrügliches Werk als die Elemente des Euklid;[1] namentlich gilt dies von den darin enthaltenen Erörterungen über die Tragödie, die sich von der Richtschnur des Aristoteles keinen Schritt entfernen könne, ohne sich ebenso weit von ihrer Vollkommenheit zu entfernen. Aber durfte Lessing so sagen? war dies nicht ein ganz unwürdiger Autoritätsglaube? O nein! Denn Lessing stimmte dem Stagiriten nicht aus Unterordnung unter dessen geistige Persönlichkeit bei, sondern weil er sich den Gründen desselben beugte. „Mit dem Ansehen des Aristoteles", sagt er daher, „wollte ich bald fertig werden, wenn ich es nur mit seinen Gründen zu werden wüßte."[2] Und diese erkannte Lessing, nachdem sie lange mißverstanden waren, zuerst wieder richtig. Zwar geht er sehr zaghaft vor. Denn während er doch, wie oben gezeigt ist,[3] bereits in dem Briefwechsel der Jahre 1756 und 1757 mit Mendelssohn und Nikolai zu der Erkenntniß durchgedrungen war, daß die Tragödie Mitleid und F u r c h t errege, so wagt er es in den ersten Partien der Dramaturgie doch nicht, sich von der namentlich durch die Autorität der Franzosen gestützten Ansicht loszulösen, das Trauerspiel erwecke „Mitleid und S c h r e c k e n." Er behält daher zuerst die herkömmliche Redeweise meist bei (selbst S. 196 — 197, wo er das Schaffen des tragischen Genies mit so richtiger Einsicht schildert, gebraucht er das Wort „Schrecken"), erst im letzten Viertheil der Dramaturgie, nachdem er das Ansehen der Franzosen zertrümmert

---

auf dem richtigen Wege, nur habe er Manches ästhetisch nicht klar durchdacht, irre sich im Einzelnen und habe sich unklar ausgedrückt; sein Fehler sei jedoch nur ein formaler, denn man brauche nur anzunehmen, daß er unter Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten (ein Ausdruck, „welcher doch den ganzen Bernaysschen Sturm gegen ihn verschuldet" habe, S. 78) das verstanden habe, was sich Aristoteles sicher darunter gedacht habe, nämlich „diejenige für den Augenblick oder für die Dauer in der Seele zur Geltung gelangte Empfindungsbeschaffenheit, welche für die tugendhafte Handlungsweise die rechte Grundlage abzugeben geeignet ist" (S. 79). Allerdings hat Lessing gefehlt, indem er über die Wirkung der Tragödie, insofern sie eine momentane und durch ihr (d. h. der Tragödie) Wesen nothwendig bedingt ist, hinausging und eine im Leben sich fortsetzende Bethätigung dieser Wirkung dachte und dadurch freilich „etwas Unwahres, Schiefes, Schielendes in die Definition der Tragödie" hineinbrachte (S. 79). — Also jetzt nach 90 Jahren des Schaffens und nach 40 der Forschung sind wir nicht viel über den Dramaturgisten hinausgekommen. 1) S. S. 598. 2) S. S. 414. 3) S. § 9 S. LVI ff.

hat, wagt er es die richtige, ihm schon lange feststehende Ausdrucksweise constant anzuwenden. Es sind, von einzelnen Bemerkungen abgesehen, nur zehn Stücke, durch welche sich die Erörterung über die Wirkung des Trauerspieles hindurchzieht (St. LXXIV—LXXXIII); aber im Lapidarstile werden hier die wichtigsten und folgenreichsten Erkenntnisse vorgetragen, welche die neuere Aesthetik nach so langer Zeit erst wiederfinden sollte; Stück reiht sich an Stück in ununterbrochener und stets weiterlaufender Reihenfolge, fein gegliedert und in genaue Folge gesetzt, so daß der ganze Vorgang einem genau vorgedachten Plane entsprungen sein muß. Es sind dies sichtlich die Erkenntnisse, welche Lessing so erfüllten und begeisterten, daß sie ihm den Gedanken eingaben,[1] einen neuen Commentar über die Dichtkunst des Aristoteles zu schreiben, „wenigstens des Theiles, der die Tragödie angeht." Und zwar ersiegt sich der Dramaturgist durch eine lange historische und exegetische Entwicklung die Erkenntniß: die Tragödie erweckt Mitleid und Furcht, nicht Mitleid allein, auch nicht Furcht allein, sondern beides, damit beides gereinigt werde. In zusammenfassender Polemik gegen die Theorie des großen Corneille werden dann die gefundenen Wahrheiten noch einmal mit schlagender Kürze zusammengefaßt.

Gehen wir jetzt auf das Einzelne ein. An die Spitze der Untersuchung ist knapp und kurz die Ansicht des Aristoteles gestellt, die in der gewöhnlichen Uebersetzung so lautete: „Die Tragödie soll Mitleid und Schrecken erregen; der Held derselben darf daher weder ein ganz tugendhafter Mann, noch ein völliger Bösewicht sein."[2] Aus diesen Worten wird zuerst der falsche Begriff „Schrecken" entfernt sowohl durch den Hinweis auf die alten Dichter, welche das Verbrechen des Helden oft als von der Gottheit verhängt darstellen, um nur den Schrecken über unbegreifliche Missethaten und Bosheiten auf jede Weise zu mildern,[3] als auch durch eine genaue Interpretation des Aristoteles. Hierbei wird die Ansicht Schenk's zurückgewiesen,[4] welcher bei dem Leiden, auch des größten Bösewichtes, in diesem nur den leidenden Menschen sehen will; „der Anblick des menschlichen Elends macht uns traurig, und die plötzliche traurige Empfindung, die wir sodann haben, ist das Schrecken."[5] Ihm stellt Lessing entgegen, daß dies Gefühl nur eine Modification des Mitleids wäre, und daß Aristoteles, wenn er dies hätte ausdrücken wollen, nicht von Mitleid und Furcht gesprochen hätte.[6] Auch Mendelssohn, meint Lessing weiter, der noch auf dem alten Standpunkte stehe, reducire danach folgerichtig den Schrecken auf das Mitleid.[7] Aber die ganze falsche Auffassung kommt nach dem Dramaturgisten daher, daß man den Aristoteles falsch verstanden und unrichtig übersetzt hat.[8] Denn Aristoteles spricht nicht von Mitleid und Schrecken, sondern von Mitleid und

---

1) Vgl. seinen Brief an M. Mendelssohn vom 5. November 1768. Werke von L.-M. XII S. 250. 2) S. S. 414. 3) S. S. 415. 4) Vgl. St. LXXIV A. 8. 5) S. S. 418. 6) S. S. 418. 7) S. S. 418—421. 8) S. S. 422.

Furcht, welche die Tragödie erwecken und reinigen soll. Diese Furcht aber entspringt aus unserer Aehnlichkeit mit der leidenden Person, und zwar mit Bezugnahme auf uns selbst; es ist dies die Furcht, daß die Unglücksfälle, die wir über andere verhängt sehen, uns selbst treffen können, daß wir also selbst der bemitleidete Gegenstand werden können. Daher ist als Ansicht des Aristoteles festzuhalten: die richtige tragische Furcht ist das auf uns selbst bezogene Mitleid.[1] Diese Erklärung giebt Aristoteles selbst (Rhetorik II, Cap. 5 und 8), und Lessing wundert sich, daß Niemand bis dahin sich dieser Stelle erinnert hat.[2] Zwar hat Aristoteles ganz absichtlich mit dem Mitleid die Furcht und nicht andere Leidenschaften verbunden, weil nach ihm das Materielle des Uebels so beschaffen sein muß, daß wir es auch für uns selbst oder einen der Unserigen befürchten können. Denn nur da, wo diese Furcht Raum finde, könne allein unser Mitleid entstehen, weil weder der Verzweifelnde noch der durch vollkommenes Glück Uebermüthige mit anderen Mitleid haben könne Somit sei das Fürchterliche und Mitleidswerthe eines aus dem anderen zu erklären, denn Alles das sei uns fürchterlich, was, wenn es einem anderen begegnet[3] oder begegnen sollte, unser Mitleid erweckt; und alles das fänden wir mitleidswürdig, was wir fürchten, wenn es uns selbst bevorsteht.[4] Der Leidende dürfe deshalb sein Unglück nicht voll verdienen, müsse es vielmehr durch irgend eine Schwachheit sich zugezogen haben, und es sei daher Aufgabe des Dichters ihn nicht schlimmer zu machen, als wir gemeinlich zu sein pflegen.[5] Aus dieser Gleichheit entstehe die Furcht, daß unser Schicksal gar leicht dem des Helden ähnlich werden könne, und diese Furcht reife gleichsam das Mitleid. So erweckt die Tragödie diese zwei von einander untrennbaren Affecte:

Mitleid und Furcht.[6]

Folgerichtig wird nun auf Grund dieser Erkenntniß zweierlei abgewiesen, erstens daß nicht allein Mitleid, und dann daß nicht allein Furcht in uns erweckt werde. Zunächst der erste Punkt. Es giebt allerdings Mitleid ohne Furcht für uns selbst, aber dies ist nicht der Affect, zu welchem sich das Mitleid in der Tragödie erheben soll. Aristoteles giebt diesem Gefühle mit Recht einen besonderen Namen, „Philanthropie“, ein Gefühl, das wir noch für jeden Böſewicht, wenn er bestraft wird, empfinden können, weil er trotz allen Unthaten

---

1) S. S. 422. 2) S. S. 422—423. 3) Lessing: „begegnet wäre“ — vgl. jedoch St. LXXV A. 6. 4) S. S. 424. 5) Lasterhafte Menschen will Lessing, und er stimmt hier im Allgemeinen dem Franzosen Du Bos bei, nur in Nebenrollen gelten lassen. Doch mache das Unglück dieser subalternen Bösewichter keinen Eindruck auf uns; darum bleibe es besser weg, meint Lessing, denn je einfacher man eine Maschine construire, durch welche man eine bestimmte Arbeit verrichten lasse, desto vollkommener sei sie; s. S. 474—475. 6) S. S. 424—425.

doch noch ein Mensch bleibt, dessen Leiden oder Vernichtung wir nicht mit Gleichgiltigkeit ansehen können.

Man denke nur daran, wie sich die Menge bei einer Hinrichtung benimmt?[1] Aber erst wenn eine wahrscheinliche Furcht zu jener mitleidigen Regung hinzukommt, erhebt sich letztere zum tragischen Mitleid.[2] Doch darf dies nicht nach der anderen Seite hin zum Gefühle des Gräßlichen verzerrt werden, das wir haben, wenn wir einen ganz guten Menschen leiden sehen.[3]

Aber, so kann man fragen, wenn nach Aristoteles der Affect des Mitleids stets mit Furcht für uns selbst verknüpft ist, warum ist es dann nöthig, die Furcht noch besonders zu erwähnen? Darauf entgegnet Lessing Folgendes. Im Falle, daß Aristoteles nur hätte lehren wollen, welche Leidenschaften die Tragödie erwecke, so hätte er in seiner bekannten Wortkargheit gewiß nicht die Furcht neben dem Mitleid noch besonders genannt. „Aber er wollte auch zugleich lehren, welche Leidenschaften durch die in der Tragödie erregten in uns gereinigt werden sollten." Deshalb mußte er die Furcht für uns selbst erwähnen, denn das Mitleid ist allerdings nicht ohne Furcht für uns selbst zu denken, diese aber wohl allein; denn am Schlusse der Tragödie hört das Mitleid auf, aber die Furcht bleibt. Hat sie nun während des Spieles als Ingredienz des Mitleids dieses reinigen helfen, so hilft sie nun auch, als eine für sich allein fortdauernde Leidenschaft, sich selbst reinigen. Folglich mußte Aristoteles dieselbe erwähnen, um anzugeben, daß sie auch das Letztere, die Selbstreinigung, vermöge.[4]

Demnach ist die Tragödie die Nachahmung einer mitleidswürdigen Handlung,[5] und ihre Regeln lassen sich nach Aristoteles und in scharfem Gegensatze gegen die Franzosen kurz etwa folgendermaßen zusammenfassen:

1) Die Tragödie soll Mitleid und Furcht erregen.[6]
2) Die Tragödie soll Mitleid und Furcht durch eine Person erwecken.[7]
3) Durch das Mitleid und die Furcht, welche die Tragödie erregt, soll unser Mitleid und unsere Furcht, und was diesen anhängt, gereinigt werden.[8]
4) In der Tragödie darf kein ganz guter Mann ohne jedes Verschulden seinerseits unglücklich werden; das ist gräßlich und unerträglich.[9]
5) Ebenso wenig ist der ganz Lasterhafte geschickt, ein tragischer Held zu sein.[10]
6) Die Sitten der tragischen Personen sollen gut sein.[11]

---

1) Hier führt Lessing Mendelssohn's Schilderung aus den „Briefen über die Empfindungen" an; s. S. 432. 2) S. S. 429—432. 3) S. S. 450—451. 4) S. S. 433—434. 5) S. S. 434. 6) S. S. 468. 7) S. S. 469. 8) S. S. 469. 9) S. S. 470. 10) S. S. 473. 11) S. S. 475—476.

Unserem Zwecke gemäß sehen wir davon ab, ob der Dramaturgist hier vollständig war oder irgendwo irrt, und suchen nur noch die Stellung zu kennzeichnen, die er selbst zu jenen Aristotelischen Regeln einnahm.

Zunächst hält er die Definition der Tragödie, welche Aristoteles so, wie wir sie jetzt bei ihm lesen, mit Absicht gebe, nicht für eine streng logische, da sie neben den wesentlichen Merkmalen auch zufällige enthalte. Sieht man aber, so erklärt Lessing weiter, von dem Letzteren ab, so ergeben sich ihm, da die Tragödie der Gattung nach, d. h. als Dichtung, die Nachahmung einer Handlung, und genauer der Art nach, d. h. als dramatische Dichtung, die Nachahmung einer mitleidswerthen Handlung sei, als logische Definition die kurzen Worte: „Die Tragödie ist ein Gedicht, welches Mitleid erregt." Und hieraus lasse sich auch ihre dramatische Form ableiten.[1] Das Wichtigste aber ist, wie Lessing die Reinigung der Leidenschaften auffaßte, namentlich im Gegensatze zu seinen Vorgängern, als welche wir eigentlich nur die Franzosen zu verstehen haben. Nach diesen sollte die Tragödie uns vermittelst des Schreckens und des Mitleids von den Fehlern der in ihr dargestellten Leidenschaften z. B. des Ehrgeizes, des Zornes, der Liebe oder dgl. reinigen, und zwar in dem ganzen Umfange, in welchem jene durch die Tragödie erregt worden sind, d. h. mit dem Mitleide alle anderen philanthropischen Neigungen, mit der Furcht auch die Unlust über ein vergangenes wie gegenwärtiges Uebel, somit auch alle Betrübniß und aller Gram. Reinigt die Tragödie durch Sinnsprüche, nützliche Lehren, Beispiele oder dgl. noch andere Leidenschaften, so hat sie dies mit dem allgemeinen Zwecke jeder Dichtung gemein, nämlich uns moralisch zu bessern, insofern die Tragödie ihrer Gattung nach die Nachahmung einer Handlung ist; nicht aber ist es ihre eigentliche Bestimmung, insofern sie ihrer Art nach Nachahmung einer mitleidswürdigen Handlung ist.[2]

Endlich, wie vollzieht sich diese Reinigung? Lessing antwortet in so inhaltsreicher Kürze,[3] daß man fast seine Worte wiederholen muß, um nicht durch noch größere Verdichtung dunkel und undeutlich zu werden. Hören wir zuerst das Einzelne! Aristoteles berichtet von der Art dieser Reinigung nichts, obwohl er am Ende seiner Politik (VIII. Bch. 7. Cap.) anläßlich der Reinigung der Leidenschaften durch die (kathartische) Musik eine nähere Erklärung in der Poetik verspricht; man hielt deshalb diese Auseinandersetzung für verloren und die Poetik für nicht vollständig überliefert. Lessing aber meint, daß schon in dem, was vorliege, hinreichender Aufschluß gegeben wäre, nämlich in den Worten: das Mitleid fordert einen, der unverdient leidet, und die Furcht einen Unseresgleichen. Macht man die Anwendung, wie sie Corneille machte, die Tragödie soll uns von allen vorgestellten Leidenschaften reinigen, so kann sie es von allen, nur nicht, von denen sie es nach Aristoteles soll, d. i. von Mitleid und Furcht.

1) Vgl. § 12 S. CIV f. 2) S. S. 437—440. 3) S. S. 440—447.

Diese soll nicht der leidende Held, sondern wir selbst haben, es müßte denn in einer Tragödie — noch aber existirt keine solche, sagt Lessing — der Held durch übel verstandenes Mitleid oder übelangewandte Furcht in's Unglück stürzen. Dacier nahm jene Corneillesche Erklärung nur deshalb an, weil ihm sonst der Nutzen der Tragödie als zu geringfügig erschien. Aber allen Deuteleien Corneille's zum Trotz bleibt es bestehen: nach Aristoteles reinigt die Tragödie nur Mitleid und Furcht in uns durch Erregung desselben. Fassen wir diese Forderung des Aristoteles in ihrer ganzen Ausdehnung, so reinigt

1. das tragische Mitleid unser Mitleid,
2. das tragische Mitleid unsere Furcht,
3. die tragische Furcht unsere Furcht,
4. die tragische Furcht unser Mitleid.

Und jeder dieser vier Punkte schließt wiederum einen doppelten Fall in sich, denn die Reinigung der Leidenschaften besteht in nichts Anderem, als in der Umwandlung derselben in tugendhafte Fertigkeiten. Tugend ist aber nach Aristoteles die richtige Mitte zwischen dem Zuwenig und dem Zuviel. Also muß jene Reinigung in der Weise stattfinden, daß wir von den Extremen des Mitleids und der Furcht, d. h. sowohl von dem Zuviel als dem Zuwenig gereinigt werden. Danach würde sich folgendes Schema ergeben:

1. Das tragische Mitleid soll uns befreien von Mitleid
   a) von zu großem, b) von zu geringem.
2. Das tragische Mitleid soll uns befreien von Furcht
   a) von zu großer, b) von zu geringer.
3. Die tragische Furcht soll uns befreien von Furcht
   a) von zu großer, b) von zu geringer.
4. Die tragische Furcht soll uns befreien von Mitleid
   a) von zu großem, b) von zu geringem.

Kann es uns nach dieser Darstellung der theoretischen Erkenntnisse Lessing's Wunder nehmen, daß er auf den einzigen modernen Dichter hinwies, der in genialem Instinkt alle diese Regeln, ohne sich ihrer bewußt zu werden, erfüllt hatte, nämlich auf

2) Shakespeare

und das Theater seines Volkes?

§ 16. Hinweis auf das britische Theater und Shakespeare.

Es ist eine bei Lessing überall zutreffende Bemerkung, daß er da, wo er die wichtigsten Erkenntnisse aussprach, am kürzesten war. So auch hier bei dem Hinweise auf den größten Dramatiker der Neuzeit, welcher Lessing eigentlich mit Recht als der einzige gelten konnte. Denn erst die zweite Blütheperiode der

deutschen Dichtung kann, Dank dem Genie Schiller's und Goethe's, den antiken Mustern ebenbürtige Schöpfungen an die Seite stellen. Und wie Lessing überall in der Dramaturgie, so bot er auch hier nur die reifsten Erkenntnisse einer langen Forschungszeit dar, von denen wir ihn schon in den früheren Perioden seines wissenschaftlichen Lebens einzelne wichtige Mittheilungen machen sehen, namentlich bereits im Jahre 1756 in der Vorrede zu der Uebersetzung von „Des Herrn Jacob Thompson sämmtlichen Trauerspielen",[1] und in den „Literaturbriefen", besonders dem berühmten siebzehnten,[2] wo er von seinem ahnungsvollen Scharfblicke geleitet auf Shakespeare und die Briten hingewiesen hatte, mit deren Hilfe allein die deutsche Literatur dereinst aus den Banden des starren Franzosenthums sich retten könne. In der Dramaturgie ist er soweit in der Erkenntniß des Richtigen vorgeschritten, daß er in vielen Fällen Shakespeare als Muster der vorgetragenen Regeln hinstellt und zeigt, wie hier die Praxis schon lange der endlich richtig gefundenen Theorie vorausgeeilt sei.[3] Und wir können wohl ohne Zagen behaupten, daß die Stellen, wo Lessing Shakespeare nennt, nicht den hundertsten Theil der Fälle umfaßt, wo er ihn im Sinne hatte, ja daß Shakespeare ihm eigentlich bei den meisten Untersuchungen als Muster vorschwebte. Im Einzelnen kann dies hier nicht wiederholt werden, aber jeder, der die Dramaturgie mit vollem Verständnisse liest, muß und wird dies an den einzelnen Stellen sicherlich selbst empfinden. Die folgende Zusammenstellung kann daher nur zum geringen Theile widerspiegeln, was Lessing von Shakespeare hielt, und was er dem großen Briten verdankte.[4]

Doch gehen wir jetzt auf das Einzelne ein. Die historische Kritik der letzten Jahrzehnte hat mit Recht nachgewiesen, daß Shakespeare, so hoch er auch im Allgemeinen steht, doch ein Kind seiner Zeit und seines Volkes gewesen ist. Aber unendlich, so daß ihm kein Auge zu folgen vermochte, erhob ihn der Flug seines Genius über alle seine Landsleute und seine Zeitgenossen. Auch die folgenden Geschlechter, denen er doch die richtigen Bahnen hätte weisen können, auch sie starrten ohne Verständniß zu ihm empor, wie die Zwerge an einem Riesen, und wandelten, selbst die Besten unter ihnen, in ihrer niedrigen Alltäglichkeit weiter. Das sind die allgemeinen Gedanken, welche Lessing's Worte über das Theater

---

1) Werke, L.-M. V S. 73—75. 2) Werke, L.-M. VI S. 41—42. 3) Inwieweit hieran die Periode der „Originalgenies" angeknüpft hat, das darzustellen, liegt außerhalb unseres Planes, nur das möge hier erwähnt werden, daß Lessing bereits damals, als er die Dramaturgie schrieb, mit der übertriebenen und ungerechtfertigten Nachahmung Shakespeare's unzufrieden war, eine Meinung, welcher er einen besonders scharfen Ausdruck am Ende der Dramaturgie gab, vgl. S. 599 f. 4) Ueber Lessing's Verhältniß zu Shakespeare besitzen wir neben den großen literaturgeschichtlichen Werken zwei dankenswerthe Abhandlungen: 1. Rovenhagen „Lessing's Verhältniß zu Shakespeare", Programm der Realschule von Aachen, 1867. 2. K. Seydel Lessing-Aristoteles' Verhältniß zu Shakespeare, Archiv für Literaturgeschichte II, 1871, S. 74—93.

der Briten, von Shakespeare abgesehen, in uns wecken; und es ist daher mit Recht meist Tadel, was der Dramaturgist über jenes ausspricht: es sind tiefe Schatten, von denen sich das Licht Shakespeare's um so greller abhebt.

Die Prologe der englischen Stücke will der Dramaturgist noch gelten lassen, aber die Epiloge, meist im burlesken Tone gehalten, beleidigen oft geradezu, besonders wenn sie Tragödien angefügt sind.[1] Dazu kommt, daß man die englischen Komödien, welche nie gereimt sein dürfen, zu sehr mit Episoden überladen hat, während die Tragödien besser sind.[2] So haben die Engländer allerdings jene steife Regelmäßigkeit der Franzosen vermieden, und der einzige Addison, welcher in seiner einzigen Komödie und in seiner einzigen Tragödie[3] jener steifen Manier folgte, konnte nicht durchdringen, obwohl er ein guter Kopf war.[4]

Der große Brite Shakespeare steht somit selbst in seinem Volke einsam da, er, dessen Schöpfungen damals, wie Lessing freudig hervorhebt,[5] durch die wenigstens erträgliche Uebersetzung Wieland's den Deutschen zum Theil bekannt gemacht worden war. Auf ihn, den Dramatiker par excellence, auf das Genie, das die Regeln in sich trägt,[6] weist der Dramaturgist nun mit der vollen Liebe hin, welche ihm Bewunderung und Dankbarkeit einflößte, und vollendete durch diesen Beweis das Gebäude seiner Dramaturgie.[7] Es erscheint daher um so auffallender, daß er nirgends zusammenhängend von Shakespeare spricht, kein Drama desselben genauer analysirt, ja nicht einmal ein abschließendes Urtheil über die Erscheinung des Mannes im Ganzen fällt. Aber gerade bei den wichtigsten Fragen wird Shakespeare zum Vergleiche herangezogen, und an ihm, wie an einem untrüglichen Maßstabe, werden die übrigen Dichter gemessen. Wie keiner vor ihm hat Shakespeare, meint Lessing, die Bedürfnisse der Bühne gekannt. War er doch selbst Schauspieler, und legte er doch in seinem „Hamlet" den Schauspielern goldene Regeln für ihre Kunst in den Mund![8] Und wie wirken seine Stücke! Man tadelt zwar (Lessing citirt hier aus Wieland's „Agathon", dem er zustimmt) an Shakespeare's Stücken ihren unregelmäßigen Plan. Sie sind aber Abbilder der Natur und des menschlichen Lebens, rein und unverfälscht,[9] und doch die eigensten Werke des Genius des Dichters, so daß auf die geringsten seiner Schönheiten ein Stempel gedrückt ist, „welcher gleich der ganzen Welt zuruft: ich bin Shakespeare's!" Shakespeare ist ein Riese; er kann für das

1) S. S. 43—44. 2) S. S. 75. 3) Vgl. St. XVII A. 7, St. XV A. 15 und St. XXVI A. 12. 4) S. S. 105. 5) S. S. 93—94. 6) S. S. 569. 7) Das sah schon die geistvolle Frau von Staël, welche die enorme Bedeutung, die Lessing's Hinweis auf Shakespeare für die deutsche Literatur, das Geistesleben und auch die nationale Erhebung Deutschlands gehabt hat, treffend schildert (s. De l'Allemagne II. part. 6. chap.: „Les écrits de Lessing [es muß hier die Dramaturgie gemeint sein) donnèrent une impulsion nouvelle; on lut Shakespeare, on osa se dire Allemand en Allemagne et les droits de l'originalité s'établirent à la place du joug de la correction"]. 8) S. S. 29—30. 9) S. S. 384.

Genie das sein, was die camera obscura für den Landschaftsmaler ist: „er sehe fleißig hinein, um zu lernen, wie sich die Natur in allen Fällen auf eine Fläche projectirt.“[1] Deshalb wirken Shakespeare's Dichtungen durch sich selbst, trotz aller Unterbrechung und Veränderung des Ortes. Dazu kommt noch, daß sie keine Unterstützung durch irgend welchen scenischen Apparat fanden, denn die Bühne Shakespeare's bestand aus nichts als aus einem Brettergerüste und einem Vorhange von schlechtem, grobem Zeuge, welcher aufgezogen die kahlen oder höchstens mit Matten und Tapeten behängten Wände zeigte.[2] In seinen Komödien wirken daher die Charaktere nicht durch einen Aufwand von Kraft, und ihre wesentlichen Eigenschaften werden nicht geflissentlich herausgekehrt, sondern treten nur den Umständen gemäß hervor; aber dadurch sind sie eben die reine ungeschminkte Natur, die des Dichters reges und feuriges Genie in allen ihren Aeußerungen belauscht hat, um im Verlaufe der Scenen diese Beobachtungen zu verwerthen.[3] Und jene Erörterung über die Frage, ob und wie Tragisches und Komisches sich mischen kann,[4] zielt sie im Grunde nicht auf eine begeisterte Vertheidigung Shakespeare's ab? Shakespeare ist eben in allen „wesentlichen Schönheiten“ des Dramas „ein vollkommenes Muster“,[5] und wir brauchen wohl den aufmerksamen Leser, der diese Schönheiten mit uns aus Lessing's Aufstellungen kennen gelernt hat, nicht weiter darauf aufmerksam zu machen, daß diese kurzen Worte die inhaltreichsten der ganzen Dramaturgie sind. Und merkwürdigerweise sind dies nicht einmal die eigenen Worte Lessing's, sondern dieselben werden von ihm nur aus Hurd, dem hochgeachteten englischen Kritiker, citirt. Sie enthalten jedoch das Glaubensbekenntniß des deutschen Meisters mit, welches er auf so eingehende Studien basirt hat, daß wohl keiner mit so vollem Rechte jene bedeutsamen Worte nach-, ja überhaupt aussprechen konnte, als er. Dem entsprechend fallen auch die Urtheile über die einzelnen Shakespeareschen Stücke, über Hamlet, Romeo und Julie, Richard III., aus. Im Hamlet wird die Erscheinung des Geistes erklärt. Shakespeare erscheint hier und „fast einzig und allein“ als der geniale Dichter, welcher selbst die tiefsten Regungen der Menschenbrust belauscht und ihnen bei ihrem oft ängstlich vermiedenen Hervortreten in die Wirklichkeit durch richtig erfaßte Gründe wenigstens auf dem Theater Berechtigung zu verschaffen weiß. So ist es auch mit dem Glauben an Gespenster. „Vor Shakespeare's Geist im Hamlet richten sich die Haare zu Berge, sie mögen ein gläubiges oder ungläubiges Gehirn bedecken“, denn alles ist mit feinem Kunstsinne bei dieser Erscheinung gestaltet: es naht „in der schaudernden Stille der Nacht“, und unter geheimnißvollen Nebenumständen; nur Hamlet sieht es.[6] Aus diesem

---

1) S. S. 410—411. 2) S. S. 463—464. 3) S. S. 548; Hurd wird citirt. 4) Vgl. § 18 S. CXXXI f. 5) S. S. 547 f. 6) Wir erinnern daran, daß Lessing noch die Erscheinung von Banquo's Geist im „Macbeth“ (III, 4) hätte erwähnen können, bei der das Meiste auch zutrifft, nur daß jener beim frohen Königsmahle sich zeigt.

Reflexe seines von Schauder und Schrecken zerrütteten Gemüthes erkennen wir die Zerrüttung selbst, und weil wir mit ihm fürchten, halten wir für wahr, was er glaubt. Das Gespenst wirkt auf uns mehr durch ihn als durch uns selbst", und eine solche Wirkung läßt uns nicht zweifeln. Der Dichter aber (dies setzen wir in Lessing's Sinne hinzu) erreicht damit, was er will: er hat gezeigt, wie man das weite Gebiet des Wunderbaren in der Dichtung verwenden kann, um durch dasselbe tragisches Mitleid und tragische Furcht, und zwar im richtigen Verstande, zu erwecken.[1] Dies wird ebenso im Gegensatze zu Voltaire's Semiramis entwickelt, wie die Urtheile über „Romeo und Julie" und „Othello" gegenüber Voltaire's „Zaïre". Der Franzose verstand nur die Sprache der Galanterie oder wußte nur eine kalte Beschreibung der Eifersucht zu geben, Shakespeare aber stellt uns dar, wie diese Leidenschaften entstehen, allmählich unser ganzes Herz erfüllen, endlich zur verzehrenden Flamme, zur Raserei werden. Hymnenartig klingen die Worte Lessing's über Romeo und Julie[2]: „Ich kenne nur eine Tragödie, an der die Liebe selber arbeiten helfen; und das ist „Romeo und Julie" vom Shakespeare, — — jenes lebendige Gemälde aller der kleinsten, geheimsten Ränke, durch die sich die Liebe in unser Herz einschleicht, aller der unmerklichen Vortheile, die sie darin gewinnt, aller der Kunstgriffe, mit denen sie jede Leidenschaft unter sich bringt, bis sie der einzige Tyrann aller unserer Begierden und Verabscheuungen wird." Und über die Eifersucht Othello's urtheilt Lessing ähnlich. Mit Cibber[3] vergleicht er sie mit einem mächtigen Scheiterhaufen, von welchem Voltaire nur einen qualmenden Brand genommen habe; „Othello hingegen ist das vollständigste Lehrbuch über diese traurige Raserei; da können wir alles lernen, was sie angeht, sie erwecken und sie vermeiden."[4]

Aber ist es denn immer Shakespeare, fährt Lessing fort,[5] immer Shakespeare, der Alles besser verstanden hat? Ja, antworten wir, und tausendmal ja, und tausendmal Dank Lessing, daß er immer wieder auf Shakespeare hinwies, denn

„Auf der Spur . . . der Briten
Ist er dem besseren Ruhme nachgeschritten,"

wenn es erlaubt ist, dieses „er" hier einmal auf Lessing anzuwenden. Und wir sind mit ihm weitergekommen. Denn an Shakespeare lehnte sich Goethe an, als er sich zum Meister ausgestaltete, an ihn wieder Schiller.[6] Die Vollendung für uns Deutsche heißt also:

Schiller und Goethe.

---

1) S. S. 67—69. 2) S. S. 92. 3) Vgl. St. XV. A. 9. 4) S. S. 93. 5) Ebd. 6) Der auch theoretisch die Erkenntniß von der normativen Art zu dichten, wie sie in Shakespeare ausgeprägt ist, in den folgenden Worten eines Briefes an Goethe vom 5. Mai 1797 (Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, bei Cotta, Thl. III S. 96) aussprach: „Shakespeare, so viel er gegen ihn (d. h. Aristoteles) wirklich sündigt, würde weit besser

Wir sind dem Ende nahe. Es erübrigt nur noch, in einem Anhange, einzelne Erkenntnisse zusammenzustellen, die sich Lessing nebenbei aufgedrängt haben, und die mit dem behandelten Stoffe in näherer oder fernerer Beziehung stehen, welche wir aber in Befolgung unseres Planes bisher nicht einreihen konnten.

III. Anhang.

Einzelne Erkenntnisse.

§ 17. Der Harlekin.

Den Harlekin, soweit er für das deutsche Lustspiel von Bedeutung ist, haben wir im ersten Paragraphen [1] zu schildern versucht, hier möge das noch Platz finden, was Lessing über diese eigenthümliche Erscheinung zur Zeit seiner reifsten Kunsteinsicht urtheilt. Er bleibt seinen früheren Ansichten [2] getreu, indem er dieser historisch gewordenen Gestalt eine bedingte Berechtigung zugesteht. Namentlich verspottet er auch jetzt noch einmal dessen öffentliche Verbannung von der Bühne, welche Frau Neuber 1737 auf Gottsched's Betreiben in Leipzig vornahm, [3]

---

mit ihm ausgekommen sein als die ganze französische Tragödie." Trefflich wird das Verhältniß Shakespeare's zu den Alten dargestellt von Stigell im Mainzer Gymnasialprogramm vom Jahre 1863: „Shakespeare und die tragische Kunst der Griechen." 1) S. S. IV und V und Anm. 1 zu S. V. 2) Man vgl. besonders den 17. Literaturbrief, L.-M. VI S. 41. 3) Dieser Annahme Lessing's, als habe Frau Neuber den Harlekin verbannt, steht eine andere Nachricht gegenüber, nach welcher ihr Gatte, Herr Neuber, dies durchgesetzt. Lessing's Stimme ist natürlich wichtig; auch J. Chr. Rost (1717—1765), welcher Augenzeuge war, berichtet in seinem kleinen satirischen Epos „Das Vorspiel" (1742) die Verbannung durch Frau Neuber. Devrient, Blümner u. A. halten deshalb an der herkömmlichen Ueberlieferung fest, obschon sich keine genau gleichzeitige Quelle für die Lessingsche Behauptung nachweisen läßt. Danzel aber (a. a. O. I S. 496) citirt aus den „Briefen, die Einführung des englischen Geschmacks in Schauspielen betreffend" (1759, S. 59) eine längere Stelle, nach welcher Herr Neuber in seiner Truppe den Harlekin selbst dargestellt habe, um sich nicht von den übermüthigen Launen des unentbehrlichen Harlekinsspieler (wie alle übrigen Theaterprinzipale!) tyrannisiren lassen zu müssen; so sei es ihm möglich gewesen, jene Zerrgestalt, indem er sie selbst nicht mehr darstellt, von der Bühne zu vertreiben. Düntzer „Lessing als Dramatiker und Dramaturg" (2. A. 1874, S. 169 Anmerkung) nimmt daher gegen Lessing Stellung, Redlich aber (Anmerkung zum 17. Literaturbriefe, Lessing's Werke, bei Hempel, Bd. IX S. 80) referirt bloß über die Controverse; endlich der gründliche und geistvoll geschriebene Aufsatz in den „Grenzboten" (1877, Nr. 39, S. 481—492, von G. W.) constatirt ebenfalls die zwei von einander abweichenden Darstellungen und möchte vielleicht, weil das Jahr 1737 unter allen Umständen zu spät sei, mit Hagen (in den „Preußischen Monatsblättern" vom Jahre 1851) annehmen, „daß die Neuberin, nachdem sie bereits seit Jahren [unter Beihilfe ihres Gatten, setzen wir hinzu] dem Harlekin entgegengearbeitet hatte, ihn endlich im Jahre 1737 feierlich dadurch für abgeschafft erklärte, daß sie . . . . . . auch öffentlich den Vorsatz aussprach, den buntscheckigen Gesellen nicht mehr auf dem Theater zuzulassen."

und behauptet,[1] man habe nur das bunte Jäckchen und den Namen abgeschafft, den Narren aber behalten; auch die Neuberin habe noch fortwährend Stücke gespielt, in welchen der Hanswurst die Hauptsache war, nur hieß er bei ihr Hänschen und war nicht buntscheckig, sondern weiß gekleidet. Es wäre daher offener, meint Lessing, man führte ihn wiederum ein, da alle gegen ihn bisher vorgebrachten Einwürfe sich nicht als stichhaltig erwiesen hätten. Denn, so fährt der Dramaturgist fort, ist er ein ausländisches Gebilde, so können wir nur wünschen, daß ebenso alle Narren unter uns Ausländer wären, und es kann nicht etwa unangenehm berühren, daß wir ihn, dasselbe Individuum, immer wieder in den verschiedensten Stücken sehen, denn er ist eben kein Individuum, sondern stellt eine Gattung dar. Daher haben ihn die verschiedensten Völker auf ihren Theatern gehabt, nicht bloß erst Italiener und Franzosen, sondern auch Römer und Griechen als Parasit; die Griechen hatten sogar ein eigentliches Spiel, das Satyrspiel, in welchem er in der Vielgestalt der Satyri herrschte.[2] So, schließt Lessing, sei von ihm der Harlekin, soweit derselbe es verdiene, doch wahrlich genug gelobt, und der Vorwurf Möser's, welcher ihn zu den Tadlern jener grotesken Gestalt gezählt habe, treffe ihn ungerecht; Möser müsse ihn früher mißverstanden haben.[3]

§ 18. Hinweis auf das spanische Theater. Vermischung des Tragischen und Komischen.

In Anlehnung an die ziemlich ausgedehnte Beurtheilung eines spanischen Dramas,[4] des Essex von Coello,[5] kommt Lessing, nachdem er schon vorher einmal[6] die wilden Intriguen der spanischen Stücke erwähnt hat, auf das spanische Theater zu sprechen und erörtert bei dieser Gelegenheit die Frage, wie weit eine Vermischung des Tragischen und Komischen in einem und demselben Stücke gestattet sei. Damit bezweckt er nichts Geringeres als die Gränzen zwischen Natur und Kunst, zwischen Wirklichkeit und Ideal richtig festzustellen.[7] Dies ist kein Zufall, sondern in Lessing's ganzem Vorgehen in der Dramaturgie tief begründet, gleichsam nur eine Consequenz seiner Polemik gegen die Unnatur des französischen Classicismus. Denn Corneille's

---

Wahrscheinlich aber, so fährt der genannte Aufsatz (a. a. O. S. 484 ff.) fort, sind beide Erzählungen als erfunden zu bezeichnen, um die vollzogene Thatsache zu erklären. Denn der Harlekin mußte (trotz Lessing und Möser!) vom damaligen Theater verschwinden, weil er (a. a. O. S. 490) nur „eine fixe verknöcherte Allegorie" des Witzes, „ein Schema unter lebenden Wesen, eine Personification unter Personen, alles andere, nur kein Charakter" war, eine „Unnatur", die also in einer Zeit, „wo überall der Ruf nach Wahrheit und Natur erscholl", in der Sturm- und Drangperiode, „wo tausenderlei andere Unnatur hinweggefegt wurde", untergehen mußte. 1) S. S. 110—113. 2) Daß diese Ansicht Lessing's über das Satyrspiel keinesfalls die richtige ist, hat die neuere philologische Forschung unzweifelhaft erwiesen. 3) Vgl. St. XVIII A. 17—19. 4) S. S. 351—380. 5) Vgl. St. LX A. 1. 6) S. S. 270. 7) Vgl. Gervinus Gesch. der deutschen Dichtung IV[5] S. 450 f., dessen Worte St. LXX A. 3 angeführt sind.

Ansehen war, wie Lessing's geistvoller Biograph [1] treffend sagt, als eine Schranke aufgerichtet gegen die einfache Größe und Erhabenheit der Griechen, gegen die großartige Kunst und Natur eines Shakespeare, sowie gegen den unendlichen Reichthum und die Originalität des spanischen Theaters. Ebenso nun, wie Lessing, was die beiden ersten anging, diese Schranken gebrochen hatte, so auch hier. Bei dieser Wichtigkeit der Lessingschen Auseinandersetzungen ist es geboten, dieselben ihrem Inhalte nach genau darzulegen. Wir finden sie im 68., 69. und 70. Stücke. [2]

Die spanischen Stücke sind ein Gemisch von Schönheiten und Fehlern. Sie haben meistens ganz eigene Fabel, eine sehr sinnreiche Verwicklung, ungewöhnliche Situationen und stets neue „Theaterstreiche", gut angelegte und richtig durchgeführte Charaktere, nicht selten Würde und Stärke im Ausdrucke. Aber alles dies ist nicht selten in's Unnatürliche übertrieben, wenn wir jene auch trotzdem der platten Nüchternheit der französischen Stücke vorziehen. Was aber den spanischen Dramen eine ganz besondere Eigenthümlichkeit giebt, ist die Vermischung des Tragischen und Komischen. Lope de Vega, Spaniens größter Dramatiker, hat diese scheinbare Vermengung zwar gemildert, aber durch sein Ansehen doch sanctionirt, wahrscheinlich nur deshalb, weil er den sich darin aussprechenden Nationalgeschmack respectiren und nur dem ganz zügellosen Walten desselben Regel und Gränzen setzen wollte. Er beruft sich dabei auf die Natur, welche selbst jene Mannigfaltigkeit lehre und derselben einen Theil ihrer eigenen Schönheit verdanke. Hat Lope mit diesem Grunde Recht, so hat er bewiesen, daß jene Vermischung gar kein Fehler ist, „denn nichts kann ein Fehler sein, was eine Nachahmung der Natur ist." Ebenso ist der Tadel — Lessing nimmt dies mit Wieland an — gegen Shakespeare ungerechtfertigt, daß in dessen Stücken Komisches und Tragisches auf die seltsamste Weise durcheinander geworfen werde; dieselben sind vielmehr nur „die natürlichsten Abbilder des menschlichen Lebens." Ueberhaupt, so fährt er mit Wieland fort, gleichen sich Leben und die alten Haupt- und Staatsactionen außerordentlich, und es scheint, daß die Dichter derselben es sich ebenso sehr angelegen sein ließen, die Natur getreu nachzuahmen und sie, wie die Griechen, zu verschönen: eine Aehnlichkeit, die von dem Verfasser des Agathon, namentlich mit Bezug auf den Hanswurst, der auch ohne buntes Jäckchen und gelbe Hosen in der Realität des Lebens seine Vertreter habe, genau durchgeführt wird. Diese Worte, meint Lessing, klingen wie eine sehr energische Vertheidigung des komisch-tragischen oder tragisch-komischen Dramas; freilich würde nach diesen Grundsätzen auch ein dramatisches Ungeheuer, das weder Plan noch Verbindung hat, als berechtigt anzusehen sein, wenn es eben nur Nachahmung der Natur wäre, d. h. jeder Kunstmäßigkeit entbehrte. Wie beständen dann aber die Meisterwerke der Alten? Es giebt freilich Leute, welche die reine Nachahmung der Natur predigen und doch die Alten preisen. Der Widerspruch löst sich wohl

1) Danzel-Guhrauer II, 1 S. 175. 2) S. S. 381—392.

folgendermaßen. Die komische Tragödie ahmt nur die Hälfte der Natur, die Natur der Erscheinungen, getreu nach, ohne die Natur unserer Empfindungen und Seelenkräfte überhaupt zu beachten. Die Natur aber umfaßt das All in seiner unendlichen Mannigfaltigkeit. So jedoch ist sie nur ein Schauspiel für den unendlichen Geist. Der endliche Geist, d. h. der Menschengeist, kann sie nur genießen auf Grund seines Vermögens, abzusondern und seine Aufmerksamkeit nach Belieben auch auf den kleinsten Punkt zu concentriren. Dieses Vermögen üben wir in jedem Augenblicke unseres Lebens aus: wir könnten sonst gar nicht leben und würden vor Empfindungen nichts empfinden. Die Kunst aber kann und soll uns im Reiche des Schönen dieser Mühe des Absonderns überheben, sie muß den Gegenstand so lauter und bündig gewähren, so abgesondert von allem Störenden, wie es der Empfindung, welche jener erregen soll, angemessen ist. Wenn wir nun einer wichtigen und rührenden Begebenheit beiwohnen, so würde uns vielleicht ein anderes mächtiges Ereigniß, das sich plötzlich dazwischen drängt, belästigen und in unserer Empfindung stören. So ist es in der Natur; aber so darf es im Kunstwerke nicht sein. Nur wenn die zweite Begebenheit mit Allgewalt unser Interesse an sich reißt, wenn sie nothwendig aus der ersteren entspringt, endlich wenn sich die eine ohne die andere nicht denken läßt, so empfinden wir sie in der Natur als gerechtfertigt, und auch im Kunstwerke stört sie nicht, ja letzteres kann sich dies sogar zu Nutzen machen. Damit schließt Lessing, ohne freilich selbst die Anwendung auf das spanische Drama und seine Vermischung des Tragischen und Komischen zu machen. Er hat aber das erreicht, was wir oben als sein Ziel bezeichneten, nämlich zu zeigen, wie Natur und Kunst im wahren Kunstwerke vereinigt sein müssen. Deshalb ist es nicht schwer, nun unsererseits die Anwendung auf die Streitfrage zu machen, von welcher Lessing ausging. Danach ergiebt sich, daß Komisches und Tragisches — und soweit ist jene Mischung im spanischen Theater tadelfrei — mit Recht nebeneinander bestehen, wenn das eine im natürlichen und folgerichtigen Verlaufe der Handlung zum anderen werden, wenn durch den Gang der Ereignisse aus Lachen sich Weinen erzeugen, wenn Traurigkeit durch den Lauf der Dinge zur Freude sich verschönen oder verklären muß. Daß dem Dramaturgisten auch hier Shakespearesche Stücke als Muster vorschwebten, wer sollte dies verkennen? [1]

§ 19. Dichter und Publikum.

Derselbe Lessing, welcher am Schlusse der Dramaturgie in zu hoher Ehrfurcht vor „der Dichtkunst heiliger Magie“ sich die Befähigung zum Dichter absprach, sollte er nicht auch den Dichter, den am Altar der Musen waltenden Priester, wie wenige hoch gehalten haben, sollte ihm nicht das Wort, welches später Schiller begeistert ausrief [2]:

---

1) Vgl. Loebell a. a. O. S. 239. 2) S. Jungfrau von Orleans Act I Sc. 2. (Hist.-krit. Ausgabe von Goedeke Bd. XIII, von Vollmer, S. 191).

„Drum soll der Sänger mit dem König gehen,
Sie beide wohnen auf der Menschheit Höhen“,

im Herzen vorgebildet gewesen sein? Gewiß! Aber trotzdem war er nicht blind. Er wollte, daß das Publikum hohe Achtung vor dem Dichter habe, und lobt es, daß man in Frankreich dem großen Corneille im Theater, das gleichsam sein Haus war, mit ehrfurchtsvoller Achtung begegnete, seinen Stuhl stets frei ließ und ihn durch Aufstehen in gebührender Weise begrüßte.[1] Aber ebenso herbe tadelte er andererseits auch die widerwärtige Eitelkeit, die sich in Voltaire's Auftreten vielfach zeigte. Deshalb erwähnt er mit schneidendem Hohne, wie der eitle Franzose seiner Tragödie „Merope“ den Brief des alten urtheilslosen Pater Tournemine vorgedruckt habe, nicht weil dieser etwas von dem Trauerspiele verstand, sondern weil der Dichter darin gelobt wurde.[2] Die Krone setzt Voltaire, wie Lessing mit sittlicher Entrüstung erwähnt, seinem eitlen Gebahren aber auf, als er nach der Aufführung der Merope sich vom Publikum herausrufen und begaffen ließ, eine Unsitte, die seitdem Mode geworden sei, bis man endlich in der neusten Zeit, und zwar in Frankreich selbst, dagegen Front gemacht habe.[3]

§ 20. Die Titel der Stücke.

Im Kleinsten genau! Das war der Wahlspruch Lessing's, und wie viel Großes verdankt er ihm! Stets wenigstens die Reife und Festigkeit im Urtheile. Wir bringen hier einzelne solcher minutiösen Bemerkungen, die aber gerade von feinem Geschmacke zeugen; sie betreffen nämlich die Titel die Stücke.

Im Allgemeinen, sagt Lessing, darf der Titel kein Küchenzettel sein; je weniger er vom Inhalte verräth, desto besser ist er: und deshalb haben auch die Alten ihren Stücken fast durchgehends nichtssagende Titel gegeben,[4] denn dieselben sollten eben nur ein Stück von dem anderen unterscheiden. Es genügt daher die Benennung nach dem Chore;[5] man denke ferner an Plautus, der meistentheils seine Stücke nur nach den unerheblichsten Umständen benannte.[6] Deshalb ist der Titel „Der Mann nach der Uhr oder Der ordentliche Mann“ von Hippel nicht gut gewählt, weil man durch ihn fast alle Einfälle des Dichters voraussieht.[7] Auch die Titel, welche von vornherein Einwendungen gegen den Stoff im Allgemeinen oder dessen Behandlung im Einzelnen begegnen sollen, können schwerlich für gut gelten.[8] Gradezu als Fehler ist es aber zu betrachten, wenn uns der Titel irreführt, d. h. wenn er weder von der Hauptperson noch von einem unerheblichen Umstande hergenommen ist, sondern fälschlich eine Nebenperson in den Vordergrund stellt und somit unsere Aufmerksamkeit gleich von Anfang an auf einen falschen Punkt lenkt, wie es z. B. Corneille bei seiner Rodogune gethan hat.[9] Endlich auch darüber, wie der Autor seinen Namen stellen soll, macht Lessing, von einem Worte des Donat angeregt,

1) S. S. 219. 2) S. S. 219. 3) S. S. 220—222. 4) S. S. 131. 5) S. S. 185. 6) S. S. 58. 7) S. S. 139. 8) S. S. 405—406. 9) S. S. 184—185.

eine Bemerkung, daß man nämlich den Namen voranstellen möge, wenn er das Stück empfiehlt; soll aber das Stück den Verfasser empfehlen, so muß des letzteren Name nachstehen.[1]

§ 21. Der Nachdruck.

Wie entscheidend für das Schicksal der Dramaturgie der Nachdruck sowohl von Dodsley u. Comp., als auch ein zweiter in Hamburg gewesen ist, haben wir bereits oben erwähnt.[2] Hier genüge es der Vollständigkeit halber zu berichten, daß Lessing am Schlusse seiner Dramaturgie[3] Gelegenheit nimmt, mit der ganzen Wucht der sittlichen Entrüstung, die ihn erfüllt, auf das Elende und Verwerfliche jenes Nachdruckwesens hinzuweisen, und die Gelehrten wie alle billig Denkenden auffordert, gegen diesen Diebstahl am geistigen Eigenthume einzuschreiten.

§ 22. Schlußwort.

Wir stehen am Ende unseres Weges. Ueberblickt unser Auge den durchmessenen Raum jetzt noch einmal, so werden wir als Ergebniß unserer ganzen Betrachtung nur das Wort Fr. Schlegel's wiederholen können, an welches wir gleich zu Anfang,[4] als wir den Inhalt der Dramaturgie darzustellen begannen, erinnerten:

„Lessing's Kritik ist eine productive."

Es ist daher nur ein gerechter Tribut der Dankbarkeit, den Schiller, welcher dem Dichter und Kritiker Lessing theoretisch und praktisch so viel verdankte, in einem Briefe an Goethe[5] nach der Lectüre der Dramaturgie ausruft: „Es ist doch gar keine Frage, daß Lessing unter allen Deutschen seiner Zeit über das, was die Kunst betrifft, am klarsten gewesen, am schärfsten und zugleich am liberalsten darüber gedacht und das Wesentliche, worauf es ankommt, am unverrücktesten in's Auge gefaßt hat."

Die Nichtigkeit des deutschen Theaters hat der Dramaturgist gezeigt, die Berechtigung, die französische Bühne nach Praxis wie Theorie als das Muster aller Vollkommenheit hinzustellen, als Wahn bezeichnet und alle ihre Fehler aufgedeckt; dabei aber sind die dramatischen Regeln aus der Sache selbst und in Anlehnung an die Muster und die Theorie der Antike (hinsichtlich letzterer namentlich an Aristoteles), in großartiger Klarheit und in einem trotz aller Zerrissenheit der Veranlassung doch genialen Zusammenhange gefunden worden, endlich ist auf Shakespeare als das gottbegnadete Genie, das die Bahn des Richtigen überall auch ohne Theorie gegangen ist, hingewiesen. Aus diesen Elementen sollte sich der stolze Bau einer echt nationalen und künstlerisch voll-

---

1) S. S. 563 ff. 2) § 7 S. XXXIV ff. 10) S. 604—609; vgl. auch St. CI—CIV. A. 1 und 42. 4) S. S. LXIII. 5) Vom 4. Juni 1799, Briefwechsel V S. 61 f.

kommenen Bühne der Deutschen vollenden. An Lessing selbst aber trat die Forderung heran, die Probe auf das Exempel zu machen. Und er löste diese Aufgabe, indem er seine **Emilia Galotti** schuf. Wir sind allerdings weit davon entfernt, diese Tragödie etwa für das vollkommenste Muster der deutschen Bühne zu erachten — und keiner würde lebhafteren Widerspruch dagegen erheben als der bescheidene Lessing selbst —, aber für das Wirken Lessing's muß es als ausgemacht gelten, daß er es vortrefflich verstanden hat, die Regeln, welche er selbst forschend ergründete, in einem freien Dichtungswerke anzuwenden. Und nun ist es ein Naturgesetz, das sich in der Geschichte der Kunst stets bewahrheitet hat, daß die ersten Schöpfungen einer jeden Glanzperiode, auch des vollkommensten Classicismus, mit einer gewissen herben Strenge behaftet sind, theils weil sie gegen verkehrte Auffassungen der Vergangenheit Front machen müssen, theils im Streben nach dem Neuen noch nicht zur ganz gerundeten Schöne durchgedrungen sind. So steht Lessing's Emilia Galotti in der deutschen Dichtung als ein erstes, aber etwas herbes Erzeugniß vollendeter deutscher Kunstgenialität da, wie, um ein Beispiel aus der plastischen Kunst der Hellenen zu wählen, etwa der Diskoswerfer eines Myron. Aber wie auf die Werke des letzteren die Idealschöpfungen eines Phidias und Polyklet, der olympische Zeus und die Hera folgten, so auf unseren Lessing die vollendeten Meisterwerke Goethe's und Schiller's, welche abschlossen, was jener begonnen hatte. Zur Emilia Galotti aber und zur classischen Kunsthöhe der Goethe-Schillerschen Muse ist die Dramaturgie das grundlegende Werk: ohne sie ist die zweite Blütheperiode unserer Literatur nicht zu denken, in welcher, um einen Ausdruck Hettner's zu gebrauchen, das Ideal der Humanität erreicht ist. Die Bergmannsarbeit also, welche Lessing in seiner Dramaturgie, besonders in den letzten theoretischen Partien, trieb, sie förderte uns die Goldbarren der Erkenntniß an's Licht, welche die spätere Zeit erst in gangbare Münze umprägte. Dank und Ehre deshalb ihm, dem intellectuellen Urheber der schönsten Geistesblüthe unseres Volkes, Ehrfurcht und Liebe zu seinem tiefsinnigsten Werke, der Dramaturgie!

„Ihm ein Denkmal zu errichten, braucht es nicht, er hat's gethan;
Aber wie wir ihm verpflichtet uns erkennen, zeig' es an:
Er hat eingeschlagen, die wir wollen gehn, der Forschung Bahn,
Und zum Ziel der Wahrheit, das wir suchen, ging er uns voran.
Er zuerst hat unser Wesen fremder Fessel frei gemacht,
Und zu Ehren vor Europens Augen unser Volk gebracht;
Drum, so lang in uns Gefühl der Ehre, Muth der Freiheit wacht,
Als Befreiers, Ehrenwächters, sei, o Lessing, dein gedacht." [1]

---

1) Rückert, Gesammelte Gedichte, Bd. VI, Erlangen 1838, S. 409.

Hamburgische Dramaturgie.

Zweiter Band.

Dreiundfunfzigstes Stück.

Den 3. November 1767.

Den einundvierzigsten Abend (Freitags den 10. Juli) wurden Cenie[1] 223
und Der Mann nach der Uhr,[2] wiederholt.

Cenie, sagt Chevrier[3] gerade heraus, (*) „führet den Namen der Frau von Graffigny, ist aber ein Werk des Abts von Voisenon.[4] Es war Anfangs in Versen; weil aber die Frau von Graffigny, der es erst in ihrem vierundfunfzigsten Jahre einfiel, die Schriftstellerin zu spielen, in ihrem Leben keinen Vers gemacht hatte, so ward Cenie in Prosa gebracht." „Aber die Schriftstellerin," fügt er hinzu, „hat bei dieser Gelegenheit noch 81 Verse unverändert stehen lassen."[5] Das ist ohne Zweifel von einzeln hin und wieder zerstreuten Zeilen zu verstehen, die den Reim verloren, aber die Silbenzahl beibehalten haben. Doch wenn Chevrier keinen andern Beweis hatte, daß das Stück in Versen gewesen, so ist es sehr erlaubt, daran zu zweifeln. Die französischen Verse kommen überhaupt der Prosa so nahe, daß es Mühe kosten soll, nur in einem etwas gesuchteren Stile

(*) Observateur des Spectacles Tome I. p. 211.

---

1) Ueber Cénie s. S. 123 f.

2) Ueber den Mann nach der Uhr s. S. 139 f.

3) Vgl. über Chevrier S. 295; doch sei hier noch nachgetragen, daß die dort A. 3 v. d. H. angeführten Observations keineswegs identisch sind mit dem von Lessing citirten Observateur, wenn auch Cosack, Materialien, S. 278 dies behauptet. Allein schon der Umstand, daß erstere 1755 erschienen, während Annette et Lubin (s. w. u.) erst 1762, also im Todesjahre Chevrier's, entstanden sind, weist mit Nothwendigkeit darauf hin, daß Lessing die Observations nicht im Auge gehabt haben kann. Zudem besteht aber dies Werk, von dem den Herausgebern auf der Bibliothèque Nationale zu Paris ein Exemplar vorlag, aus nur einem Bändchen von 86 Seiten. Ueber den von Lessing gemeinten Observateur fehlt es den Herausgebern an jeglichem Nachweise. Selbst die Biographie universelle, welche Chevrier's Werke einzeln aufführt, kennt ihn nicht.

4) **Claude Henri Fusée, abbé de Voisenon** (aus Voisenon bei Melun, 1708—1775), Dichter und Literarhistoriker, Freund Voltaire's. Seine Werke erschienen in 5 Bden. Paris 1782. 8°, enthalten jedoch nicht die ihm von Chevrier zugeschriebenen Stücke.

5) übers. v. d. H. aus dem Franz.

zu schreiben, ohne daß sich nicht von selbst ganze Verse zusammenfinden, denen nichts wie der Reim mangelt.[6] Und gerade denjenigen, die gar keine Verse machen, können dergleichen Verse am ersten entwischen, eben weil sie gar kein Ohr für das Metrum haben, und es also eben so wenig zu vermeiden als zu beobachten verstehen.

Was hat Cenie sonst für Merkmale, daß sie nicht aus der Feder eines
224 Frauenzimmers könne geflossen sein? „Das Frauenzimmer überhaupt", sagt Rousseau, (*) „liebt keine einzige Kunst, versteht sich auf keine einzige, und an Genie fehlt es ihm ganz und gar. Es kann in kleinen Werken glücklich sein, die nichts als leichten Witz, nichts als Geschmack, nichts als Anmuth, höchstens Gründlichkeit und Philosophie verlangen. Es kann sich Wissenschaft, Gelehrsamkeit und alle Talente erwerben, die sich durch Mühe und Arbeit erwerben lassen. Aber jenes himmlische Feuer, welches die Seele erhitzet und entflammet, jenes um sich greifende verzehrende Genie, jene brennende Beredsamkeit, jene erhabene Schwünge, die ihr Entzückendes dem Innersten unseres Herzens mittheilen, werden den Schriften des Frauenzimmers allezeit fehlen."

Also fehlen sie wohl auch der Cenie? Oder, wenn sie ihr nicht fehlen, so muß Cenie nothwendig das Werk eines Mannes sein? Rousseau selbst würde so nicht schließen. Er sagt vielmehr, was er dem Frauenzimmer überhaupt absprechen zu müssen glaube, wolle er darum keiner Frau insbesondere streitig machen. (**) Und dieses sagt er eben auf Veranlassung der Cenie; eben da, wo er die Graffigny als die Verfasserin derselben anführt. Dabei merke man wohl, daß Graffigny seine Freundin nicht war, daß sie übels von ihm gesprochen hatte, daß er sich an eben der Stelle über sie beklagt.[7] Dem ohngeachtet erklärt er sie lieber für eine Ausnahme sei-

(*) an d'Alembert p. 193. [Anm. k. Ueber das Schreiben selbst s. St. XXVIII. A. 11.]

(**) Ebd. p. 78.

6) Diese Thatsache erklärt sich leicht aus dem Umstande, daß im Französischen die Silben einfach gezählt werden, wobei das stumme e vor einem Consonanten oder aspirirten h mit in Rechnung kommt. Während also bei den Griechen und Römern der Versbau auf der kunstmäßigen Anordnung der Längen und Kürzen, bei den Deutschen aber auf dem Wechsel der betonten und unbetonten Silben beruht, kann als Zweck des französischen Versbaues kaum ein anderer gefunden werden, als den Zeilen möglichst genau die gewünschte räumliche Länge zu geben. Zu wirklichen Versen werden solche Zeilen dann erst, wenn sie rhythmische Einheiten bilden, d. h. vor Allem durch geschickte Anwendung des Reimes.

7) Indem Rousseau an der zweiten von Lessing angeführten Stelle (S. 78) seine Bedenken gegen die Aufführung selbst streng sittlicher Stücke ausspricht, behauptet er, daß durch den Anblick solcher Muster edler Weiblichkeit, wie die Graffigny eins in der Cenie dargestellt habe, ein junger Mann leicht auf den Gedanken kommen könne, sich eine

nes Satzes, als daß er im geringsten auf das Vorgeben des Chevrier anspielen sollte, welches er zu thun ohne Zweifel Freimüthigkeit genug gehabt hätte, wenn er nicht von dem Gegentheile überzeugt gewesen wäre.

Chevrier hat mehr solche verkleinerliche geheime Nachrichten. Eben dieser Abt, wie Chevrier wissen will, hat für die Favart [8] gearbeitet. Er hat die komische Oper Annette und Lubin [9] gemacht, und nicht sie, die

---

maîtresse zu suchen, die ihm den Weg zur Tugend zeige. An die Erwähnung der Cenie knüpft Rousseau dann eine Anmerkung (g), die sich folgendermaßen wiedergeben läßt: „Nicht aus Unbesonnenheit führe ich an dieser Stelle gerade Cenie an, obgleich dies reizende Stück das Werk einer Frau ist; denn im redlichen Suchen nach der Wahrheit lernte ich nie das verbergen, was gegen meine Ansicht spricht: Nicht einer bestimmten Frau, sondern den Frauen im Allgemeinen spreche ich die Talente der Männer ab. Ich achte und ehre um so lieber diejenigen der Verfasserin der Cenie, als ich zwar Grund habe, mich über ihre Reden zu beklagen, gleichwohl aber ihr eine Hochachtung bezeuge, die ebenso aufrichtig und uneigennützig ist, wie alle Lobreden, die je aus meiner Feder geflossen sind."

8) **Marie Justine Benedicte Favart** geb. **Duronceray** (aus Avignon, 1727—1772) war zu Lüneville am Hofe des Königs Stanislaus Lesczinski erzogen worden. Im Jahre 1744 kam sie nach Paris und erwarb sich daselbst, ausgezeichnet durch Schönheit und Talent, sowohl als Schauspielerin wie als Ballettänzerin großen Beifall. Bereits im folgenden Jahre vermählte sie sich mit Favart (s. St. X. A. 15) und begleitete denselben nach Flandern, wo er die Direction eines ambulanten Theaters bei der Armee übernommen hatte. Nach mancherlei Widerwärtigkeiten kehrte sie mit ihrem Manne nach Paris zurück, wo sie als Mitglied der italienischen Oper bis an ihr Lebensende im vollen Genusse der Gunst des Publikums blieb. — Daß der Abbé Voisenon im Favart'schen Hause zu Paris viel verkehrte, ist Thatsache, ebenso wohl auch, daß er Favart und dessen Frau bei ihren dramatischen Arbeiten hier und da unterstützte. Doch hat er selbst sich stets auf redliche Weise dagegen verwahrt, daß Stücke, welche Madame Favart unter ihrem Namen herausgab, von der öffentlichen Meinung ihm zugeschrieben würden. La Harpe kennt merkwürdigerweise als Verfasser aller jener Stücke, mögen sie nun den Namen Favart's oder den seiner Frau tragen, nur Favart selbst. Vgl. Cours de litt. tom. IX. p. 256—320.

9) Annette et Lubin, ein Singspiel in Versen und einem Acte von M[me] Favart et Mr.***, zum ersten Male aufgeführt den 15. Febr. 1762 (Exemplar in Cassel), beruht seinem Inhalte nach auf einer „Moralischen Erzählung" Marmontel's (éd. Leipsic 1776. tom. II. p. 148—162) und stellt die ländliche Liebe im Stande völliger Unschuld dar. Annette und Lubin, zwei Geschwisterkinder, die sich seit ihrer frühsten Jugend in treuer Liebe zugethan sind, haben nach dem Tode ihrer beiderseitigen Eltern eine gemeinsame Hütte bezogen und leben dort in seliger Eintracht und Zufriedenheit, ohne auch nur einen Zweifel über die Rechtmäßigkeit ihrer Verbindung zu hegen. Durch den Amtmann des Bezirks auf das Ungesetzliche ihres Zusammenlebens aufmerksam gemacht, sind sie ganz erschreckt über die ihnen geschilderten Folgen und begehren die vorgeschriebene Trauung. Allein der Amtmann, der selbst schon längst auf Annette ein Auge geworfen hat, sucht die Erfüllung ihres Wunsches zu hintertreiben und den Gutsherrn (Le seigneur) zu bestimmen, die beiden Liebenden zu trennen. Auf der Jagd kommt der Herr an die Hütte und ist so von Annettens Anblick entzückt, daß er sie sofort auf sein Schloß bringen läßt. Doch gelingt es dem mit einem

Aktrice, von der er sagt, daß sie kaum lesen könne. Sein Beweis ist ein Gassenhauer, der in Paris darüber herumgegangen;[10] und es ist allerdings wahr, daß die Gassenhauer in der französischen Geschichte überhaupt unter die glaubwürdigsten Dokumente gehören.

Warum ein Geistlicher ein sehr verliebtes Singspiel unter fremdem Namen in die Welt schicke, ließe sich endlich noch begreifen. Aber warum er sich zu einer Cenie nicht bekennen wolle, der ich nicht viele Predigten vorziehen möchte, ist schwerlich abzusehen. Dieser Abt hat ja sonst mehr als ein Stück aufführen und drucken lassen, von welchen ihn jedermann als den Verfasser kennet, und die der Cenie bei weitem nicht gleich kommen. Wenn er einer Frau von vierundfunfzig Jahren[11] eine Galanterie machen wollte, ist es wahrscheinlich, daß er es gerade mit seinem besten Werke würde gethan haben? —

Den zweiundvierzigsten Abend (Montags den 13. Juli) ward Die Frauenschule[12] von Moliere aufgeführet.

Knüttel bewaffneten Lubin die Liebste wieder zu rauben. Eben soll er vom Herrn hören, was Rechtens ist, da läßt dieser sich durch die rührende Zärtlichkeit und die unschuldig-naiven Bitten der Liebenden zum großen Aerger des Amtmanns erweichen und giebt den beiden die Erlaubniß zur Trauung.

„Wer wahre Liebe kennen lernen will,
Muß auf dem Dorfe sie und nicht bei Hofe suchen,"

das ist die Moral des an Unwahrscheinlichkeiten jeder Art überreichen, in Bezug auf Erfindung und Kunst der Darstellung aber höchst dürftigen Stückes. Daß dasselbe zu seiner Zeit einen so durchschlagenden Erfolg erzielte und sogar auf unseren Goethe in dessen Jugend großen Eindruck machte (s. Wahrheit und Dichtung, III. Bch., Ausg. v. Ph. Reclam, Bd. 22, S. 62), erklärt sich wohl, ganz abgesehen von der Tendenz, vorzugsweise aus den anmuthigen Singpartieen, die darin vorkommen.

10) Da die betreffende Stelle aus Chevrier den Herausgebern nicht vorlag, so können dieselben nur der Vermuthung Raum geben, daß unter dem Gassenhauer das Couplet zu verstehen sei, das Marmontel auf die beiden dichtete u. d. T. Chanson nouvelle à l'endroit d'une femme auteur dont la pièce est celle d'un abbé.

11) Da Frau Favart am 17. Juni 1727 geboren war, so kann dieselbe bei der ersten Aufführung des erwähnten Stückes erst 34 Jahre alt gewesen sein, nicht 54. Die Aehnlichkeit der Zahlzeichen (3 u. 5) legt die Annahme eines Druckfehlers nahe.

12) L'Ecole des Femmes, ein Lustspiel in Versen und fünf Acten, aufgeführt zum ersten Male den 26. Dec. 1662, stellt folgende Handlung dar: Arnolphe (der sich Herr de la Souche nennt, um nicht mit seinem Namen an den Schutzpatron der geprellten Ehemänner zu erinnern) hat ein Mädchen, Agnes, seit deren viertem Jahre in einem Kloster erziehen lassen, um sie in Einfalt und Unschuld zu erhalten. Jetzt will er sich mit ihr vermählen, obwohl er früher gegen jede Heirath war, weil er meinte, keine Frau sei ihrem Gatten treu. Agnes aber, glaubt er, sei zu einfältig, um ihn betrügen zu können. Er theilt diesen Plan seinem Freunde Chrysalde mit, der ihn vergebens an seine früheren Aeußerungen warnend erinnert. Nach diesem Gespräche begiebt sich Arnolphe, der zehn Tage auf dem Lande war, zu Agnes, die er in ihrer reizenden Unbefangenheit wiederzufinden glaubt. Er soll jedoch bald das Gegentheil erfahren, und zwar von Horace,

Moliere hatte bereits seine Männerschule [13] gemacht, als er im Jahre 1662 diese Frauenschule darauf folgen ließ. Wer beide Stücke nicht kennet,

---

dem Sohne seines alten Freundes Oronte." Dieser bittet ihn um ein Darlehen, dessen er bedürfe, um eine Liebschaft zu verfolgen. Nachdem Arnolphe ihm das Geld gegeben hat, muß er erfahren, daß Niemand anders Horacens Geliebte sei als — seine unschuldige Agnes. Es war nämlich jenem gelungen während Arnolphe's Abwesenheit Zutritt zu Agnes zu erhalten. Erzürnt, aber ohne sich zu verrathen, entfernt sich Arnolphe, straft die Diener ab und bringt Agnes zum Geständniß. Sie erzählt ihm in reizender Naivetät, wie sie mit Horace bekannt geworden sei: er habe sie gegrüßt, und sie höflich gedankt, und als sie dann erfahren, er sei durch ihre Augen verwundet worden, habe sie ihm gestattet, zu ihr zu kommen und Hand und Arm zu küssen, da er nur so, wie er gesagt habe, Heilung hätte finden können. Arnolphe erklärt ihr, daß ein solcher Verkehr nur rechtmäßig in der Ehe sei, und daß ihre Vermählung bevorstehe. Sie dankt ihm herzlich, da sie meint, sie solle mit Horace vermählt werden. Arnolphe muß sie deshalb eines Besseren belehren und setzt es durch, daß sie den Liebhaber, wenn er wiederkehre, hart zurückweisen will. Aus dem Lobe, das Arnolphe der Dienerschaft spendet, erfahren wir dann, daß jene Zurückweisung erfolgt ist, und Agnes muß nun auf Arnolphe's Befehl die Ehestandsregeln vorlesen. Aber die Zufriedenheit des letzteren währt nicht lange, denn er hört von Horace, daß Agnes ihn zwar abgewiesen, aber ihm zugleich ein Briefchen zugeworfen habe, worin sie ihm naiv ihre Liebe gesteht und ihr Bedauern ausspricht, ihn meiden zu müssen. Arnolphe wird immer mißmuthiger und weist deshalb den Notar zurück welcher kommt, um den Heirathscontract abzuschließen. Er schärft der Dienerschaft nochmals ein, den Liebhaber gröblich abzuweisen; Agnes aber will er mit Spionen umgeben Da naht sich Horace von Neuem und erzählt, wie er eben mit Agnes ein Stelldichein im Garten gehabt habe, das freilich der eifersüchtige Alte gestört habe, daß aber Agnes ihn um Mitternacht erwarte; er wolle mittels einer Leiter zu ihr bringen. Arnolphe trifft daher seine Maßregeln dagegen, ist aber beim Abendessen seinem Freunde Chrysalde gegenüber sehr ungeduldig, als dieser in fast cynischer Weise auch die lockersten Eheverhältnisse entschuldigt. Dem Horace wird dann aufgelauert, und aus dem Schelten Arnolphe's geht hervor, daß man glaubt, jenen erschlagen zu haben. Plötzlich aber erscheint der Todtgeglaubte wieder und erzählt, wie er sich nur leblos gestellt habe, daß Agnes dann zu ihm herbeigeeilt und schließlich mit ihm entflohen sei. Jetzt soll sie Arnolphe in seinem Hause versteckt halten. Arglistig willigt dieser ein und empfängt sie vermummt in seinem eigentlichen Hause (Agnes befand sich bisher in einem Nebenhause, das gleichfalls Arnolphe gehört); hohnlachend giebt er sich nun zu erkennen und sperrt Agnes ein. Da verändert sich am Ende die ganze Situation. Oronte und sein Schwager Enrique nebst Chrysalde erscheinen, um Horace zu einer Ehe mit der natürlichen Tochter Enrique's zu zwingen. Diese aber ist keine andere als Agnes, welche von Enrique bei einer Bäuerin untergebracht, von dieser aber Arnolphe's Obhut anvertraut worden war. Erzürnt und beschämt entfernt sich der letztere, die Väter aber segnen den Bund der Liebenden.

13) L'Ecole des Maris, ein Lustspiel in Versen und drei Acten, aufgeführt zum ersten Male den 4. Juni 1661, hat folgenden Inhalt: Sganarelle (seit Molière's einactigem Lustspiel „Sganarelle oder der Hahnrei in der Einbildung", 1660, stehende Figur) und Ariste (seit unserem Stücke gleichfalls typisch geworden), zwei Brüder von grundverschiedenem Character, haben zwei verwaiste Schwestern, Isabelle und Leonore, zu sich in's Haus genommen, um sie zu erziehen. Natürlich entledigt sich jeder der beiden Brüder dieser Aufgabe auf seine Weise. Sganarelle, der jüngere der Beiden, ein mürrischer, eigensinniger Sonderling, schließt Isabelle von aller Welt ab und bewacht sie auf

würde sich sehr irren, wenn er glaubte, daß hier den Frauen, wie dort den Männern ihre Schuldigkeit gepredigt würde. Es sind beides witzige Possen-

das Eifersüchtigste, denn er trägt sich mit dem Gedanken, sie zur Frau zu nehmen. Ariste hingegen, ein verständiger und freundlicher Mann, begegnet Leonore mit unbedingtem Vertrauen, rügt ihre Fehler mit großer Sanftmuth und läßt sie an allen geselligen Vergnügungen Theil nehmen, weil er dieselben als das beste Mittel für ihre geistige Ausbildung ansieht. Er läßt ihr volle Freiheit der Wahl und ist zufrieden, wenn sie nur glücklich ist. Zwar wird er deswegen von seinem Bruder tüchtig ausgescholten, läßt sich indes dadurch nicht beirren. Während so Sganarelle von der Vorzüglichkeit seiner Methode durchdrungen ist, hat die strengbewachte Isabelle die liebevollen Blicke des jugendlichen Nachbars Valer auf sich gezogen. Um demselben Gewißheit zu geben, daß sie ihn verstanden, stellt sie sich Sganarelle gegenüber ganz erbost und weiß ihn zu bewegen, daß er Valer erkläre, seine Augensprache sei ihr nicht entgangen, allein es sei ihr unmöglich, seine Neigung zu erwidern. Vergnügt richtet Sganarelle den Auftrag aus und giebt bei seiner Rückkehr gegen Isabelle unverhohlen seiner Freude Ausdruck, daß sie jetzt von Valer wohl nicht weiter belästigt werde. Das Mädchen vermag jedoch diese Ansicht nicht zu theilen, gesteht ihm vielmehr, daß während seiner Abwesenheit ein junger Mann ihr in einer Dose einen Brief von Valer durch's Fenster geworfen habe, den sie ihn bitten müsse, uneröffnet Letzterem wieder zuzustellen. Mit Freuden vollzieht Sganarelle auch diesen Auftrag und übersieht dabei vollständig, daß der Brief, den er zurückbringt, bereits eine Antwort Isabellens enthält, dahin lautend, daß der Widerwille vor einer Heirath mit Sganarelle sie Alles wagen lasse. Um den eitlen Ueberbringer zu täuschen, läßt Valer denselben zurückmelden, daß, wiewohl sein Herz Isabellen auf ewig gehören würde, er doch aus Achtung vor Sganarelle von der Bewerbung um ihre Hand Abstand nehmen wolle. Ja, so einfältig ist Sganarelle, daß er den Valer auffordert, mit zu Isabellen zu gehen, damit er aus ihrem eigenen Munde sein Schicksal vernehme. In der nun folgenden Scene, die unstreitig eine der ergötzlichsten des ganzen Stückes ist, wiederholt jene in durchaus geschickter Weise das Geständniß ihrer Liebe und giebt zu verstehen, daß der Geliebte sich beeilen möge, damit seinem verhaßten Nebenbuhler jede Hoffnung schwinde. Natürlich bezieht der eitle Sganarelle dies Geständniß auf sich und kann sich kaum des Mitleids erwehren, als Valer sich mit der Versicherung entfernt, daß er vor Ablauf von drei Tagen auf immer ihr Antlitz meiden werde. Indem Sganarelle aber, um Isabellens vermeintlichen Wunsch zu erfüllen, seine Vermählung mit ihr gleich auf den folgenden Tag festsetzt, nöthigt er seine Pflegebefohlene zu einer neuen List ihre Zuflucht zu nehmen. Bei einbrechender Dunkelheit gesteht sie Sganarelle, daß sie der Schwester Leonore auf deren flehentliche Bitten ihr Zimmer eingeräumt, damit dieselbe sich mit Valer, in den sie sterblich verliebt sei, durch's Fenster unterhalte und den Ungetreuen dadurch wiederzugewinnen suche, daß sie mit einer Stimme, die der ihrigen gleiche, ihm ihre Liebe gestehe. Nur mit dem größten Widerstreben habe sie die Schwester in's Zimmer gelassen, wolle sie jetzt aber wieder fortschicken, damit ihre Ehre dabei keine Gefahr leide. Sganarelle versichert ihr Schweigen und verspricht die Vorübergehende nicht anzureden. Nachdem ihm Isabelle gute Nacht gewünscht, kehrt sie nach ihrem Zimmer zurück, um gleich darauf dasselbe zu verlassen und sich in Valer's Schutz zu begeben. Sganarelle, der die Vorübergehende wirklich für Leonore hält, freut sich hämisch, daß die Erziehungsmethode seines Bruders solche Früchte trage. Kaum aber ist die vermeintliche Leonore in Valer's Thüre verschwunden, so schlägt er Lärm und ruft Notar und Zeugen sowie seinen Bruder herbei. Letzterer, der Leonore auf einem Balle weiß, zeigt sich ganz ruhig und unbesorgt und hat nichts dagegen einzuwenden, daß die

spiele, in welchen ein Paar junge Mädchen, wovon das eine in aller Strenge erzogen und das andere in aller Einfalt aufgewachsen, ein Paar alte Laffen hintergehen, und die beide die Männerschule heißen müßten, wenn Moliere weiter nichts darin hätte lehren wollen, als daß das dümmste Mädchen noch immer Verstand genug habe zu betrügen, und daß Zwang und Aufsicht weit weniger fruchte und nutze, als Nachsicht und Freiheit. Wirklich ist für das weibliche Geschlecht in der Frauenschule nicht viel zu lernen; es wäre denn, daß Moliere mit diesem Titel auf die Ehestandsregeln, in der zweiten Scene des dritten Akts,[14] gesehen hätte, mit welchen aber die Pflichten der Weiber eher lächerlich gemacht werden.

„Die zwei glücklichsten Stoffe zur Tragödie und Komödie", sagt Trublet,[15] „sind der Cid[16] und die Frauenschule. Aber beide sind vom Corneille und Moliere bearbeitet worden, als diese Dichter ihre völlige Stärke noch nicht

---

Beiden in Valer's Hause sofort ein Paar werden. Der Notar regelt die Angelegenheit in diesem Sinne, und Sganarelle ist der gefoppte, denn eben kehrt die wirkliche Leonore vom Balle zurück.

14) Es sind ihrer im Ganzen zehn; als Probe möge hier die 2., 5., 8. und 10. Regel (nach der Uebers. von Emilie Schröder) Platz finden:

2. Eitel nach dem Putz zu ringen,
Kann der Frau nur Nutzen bringen,
Wenn dem Manne sie gefällt.
Nur auf ihn hat sie zu achten,
Nicht zu dulden ist ihr Trachten,
Daß ein Andrer schön sie hält.

5. Der Besuch nur mag ihr frommen,
Der zu ihrem Mann gekommen,
Jeden andern hält sie von sich fern;
Die mit sehr galanten Mienen
Der Madame nur wollen dienen,
Sieht der Hausherr gar nicht gern.

8. Alle die Geselligkeiten,
Die die Frauen sich bereiten,
Thun die Köpfe nur verdrehn,
Da die Frauen sie verführen,
Daß sie heimlich conspiriren
Und auf ihre Männer schmähn.

10. Landpartien in Sommerzeiten,
Wo man Schmäuse will bereiten,
Bringen sie nur in Verdruß;
Denn die Frau muß sich's bedenken,
Daß bei alle den Geschenken
Doch der Mann bezahlen muß.

15) **Nicolas Charles Joseph Trublet** (aus St. Malo, 1697—1770) wurde 1717 durch einen Artikel, den er im „Merkur" veröffentlichte, mit Fontenelle (s. A. 17) und dem bereits erwähnten Houdard de la Motte bekannt, die damals im Reiche der Literatur das Scepter führten. Von da an unterwarf er sich blindlings deren Autorität in Allem, was er schrieb, und betheiligte sich lebhaft an der Agitation, die damals zu Gunsten der französischen Prosa gegen die Poesie sich geltend machte (vgl. St. XIX. A. 8). Die schönsten Verse selbst erklärte er für langweilig. Seine Essais sur divers Sujets de Littérature et de Morale, lauter lose Gedanken, die aber mit Schärfe und Klarheit vorgetragen werden, erschienen zuerst Paris 1736, 1 vol. in 12°, wurden dann aber wiederholt neu aufgelegt, u. a. auch in einer vierbändigen Ausgabe in 12°, Amsterdam und Leipzig 1760, aus welcher Lessing tom. IV. p. 295 (Ch. XVII: De la Tragédie et de la Comédie) oben citirt.

16) Ueber den Cid s. St. LV. A. 5.

hatten. Diese Anmerkung", fügt er hinzu, „habe ich von dem Herrn von Fontenelle"[17]

Wenn doch Trublet den Herrn von Fontenelle gefragt hätte, wie er dieses meine. Oder falls es ihm so schon verständlich genug war, wenn er es doch auch seinen Lesern mit ein Paar Worten hätte verständlich machen wollen. Ich wenigstens bekenne, daß ich gar nicht absehe, wo Fontenelle mit diesem Räthsel hingewollt. Ich glaube, er hat sich versprochen, oder Trublet hat sich verhört.

226 Wenn indeß, nach der Meinung dieser Männer, der Stoff der Frauenschule so besonders glücklich ist, und Moliere in der Ausführung desselben nur zu kurz gefallen:[18] so hätte sich dieser auf das ganze Stück eben nicht viel einzubilden gehabt. Denn der Stoff ist nicht von ihm, sondern theils aus einer Spanischen Erzählung, die man bei dem Scarron[19] unter dem

---

17) **Bernard le Bovier de Fontenelle** (aus Rouen, 1657—1757), ein Neffe des großen Corneille, erwarb sich durch seine poetischen Erzeugnisse, vor Allem aber durch wissenschaftliche Werke über die verschiedensten Wissensgebiete einen großen Einfluß auf sein Zeitalter. Mehr allseitig als tief und eindringend, war er in gewisser Beziehung ein Vorläufer Voltaire's. Sein universelles Verständniß der Talente und Bestrebungen Anderer hat er besonders in den Reden (Eloges) bewiesen, die er als Secretär der Akademie (von 1699—1742) zum Gedächtnisse der verstorbenen Mitglieder dieses Instituts hielt, und durch welche es ihm gelungen ist, Lust und Theilnahme an den Wissenschaften auch im Kreise derjenigen zu wecken, welche die Pflege derselben nicht als Berufsstudium betrieben.

18) Vgl. St. VII. A. 2.

19) **Paul Scarron** (aus Grenoble, 1610—1660) mußte sich nach dem Willen seines Vaters dem geistlichen Stande widmen. Vierundzwanzig Jahre alt machte er eine Reise nach Italien, die für seine Sittlichkeit höchst nachtheilig wurde. Der ausgelassene Lebenswandel, den er nach seiner Rückkehr fortsetzte, zog ihm eine Lähmung an allen Gliedern zu, die jeder ärztlichen Kunst spottete. Doch die schlimmsten Leiden vermochten nicht seinen fröhlichen Sinn zu trüben. Als nun gar sein Vater starb und sich herausstellte, daß die Stiefmutter ihn um den größten Theil seines väterlichen Erbtheils gebracht hatte, strengte er zwar einen Proceß gegen dieselbe an, betrieb diesen aber auf so burleske Art, daß er ihn verlor. Nachdem er dann noch den Rest seines Vermögens durchgebracht hatte, widmete er sich ausschließlich der Dichtkunst und verfaßte unter den drückendsten Verhältnissen und nur im Genusse einer kärglichen Pension stehend, Schau- und Lustspiele, travestirte die Aeneide und schrieb seinen berühmten „Komischen Roman", in welchem er, wahrscheinlich unter Zugrundelegung eines spanischen Werkes (des Viage entretenido des Agustin de Rojas Villandrando. Näheres s. Schack a. a. O. Bd. I. S. 250 ff.), die Abenteuer einer herumziehenden Komödiantentruppe während ihres Aufenthalts in Le Mans und Umgegend behandelte. Außerdem dichtete er noch Novellen, Lieder u. s. w. Alle diese Werke tragen das Gepräge seiner muntern, unverwüstlichen, freilich auch etwas leichtfertigen Laune. — In seiner Novelle La Précaution inutile (Nouvelles oeuvres. Amsterd. bei Mortier. tom. IV. p. 9—72) wird die Geschichte eines Spaniers Don Pedro erzählt, der durch mannigfache Erfahrungen zu der Ueberzeugung gelangt, daß man sich auf die Treue einer geistreichen Frau nicht verlassen dürfe. Er nimmt daher ein ganz dummes Mädchen zur Frau, das sich von ihm allerdings Alles

Titel Die vergebliche Vorsicht findet, theils aus den Spaßhaften Nächten des Straparolle[20] genommen, wo ein Liebhaber einem seiner Freunde alle Tage vertrauet, wie weit er mit seiner Geliebten gekommen, ohne zu wissen, daß dieser Freund sein Nebenbuhler ist.[21]

---

weiß machen, allein bei der ersten Abwesenheit des Gatten ebenso leichtgläubig sich von einem andern jungen Manne bethören läßt.

20) **Giovan Francesco Straparola**, aus Caravaggio, lebte um 1550, hauptsächlich zu Venedig. Seine Piacevoli Notti erschienen, vollständig in zwei Büchern, Venedig 1554 u. ö. Die in diesem Werke enthaltenen Erzählungen belaufen sich im Ganzen auf vierundsiebzig. Als Einleitung dient denselben die Geschichte von einem Fürsten und seiner Tochter, welche sich in das Privatleben haben zurückziehen müssen und nun in Gesellschaft von zwei befreundeten Herren und zehn Damen, um sich zu unterhalten und die kühle Luft zu genießen, — denn es war Sommer — die Nächte damit zubringen, einander Geschichten zu erzählen. Die oben angezogene Novelle ist die vierte der vierten Nacht (Les facecieuses Nuicts du Seigneur Jean François Straparole, traduites de l'Italien en François par Jean Louveau, Rouen 1601, liv. II. p. 171—178) und läßt sich in der Kürze folgender Maßen wiedergeben: Galois, König von Portugal, hatte einen Sohn Nerin, der so erzogen worden war, daß er nie eine andere Frau gesehen hatte als seine Mutter und seine Amme. Als er 18 Jahre alt geworden war, schickte ihn sein Vater nach Padua auf die Universität. Daselbst lernte er einen Arzt kennen mit Namen Raimond Brunel. Diesem gegenüber behauptete er einst in seiner Unschuld, daß es keine schöneren Frauen gäbe als seine Mutter und seine Amme, eine Ansicht, von der er sich durchaus nicht wollte abbringen lassen. Nun hatte aber Raimond selbst eine wunderschöne Frau, und es quälte ihn daher der Gedanke, daß dieselbe irgend einer andern Frau nachstehen sollte. Er beredet daher seine Janeton, am nächsten Morgen auf's Schönste geschmückt sich zur Kirche zu begeben. Zugleich aber räth er Nerin gleichfalls dorthin zu gehen, er werde eine Frau finden, welche die von ihm gepriesenen Schönheiten bei Weitem überstrahle. Nerin folgt der Weisung und findet Gefallen an Janeton. Während Raimond abwesend ist, gelingt es ihm, Zutritt bei ihr zu finden. Die Besuche wiederholen sich, und alle Tage erzählt Nerin seinem Freunde, „wie weit er mit seiner Geliebten gekommen." Alle Versuche, die Raimond unternimmt, um die Besuche zu hintertreiben, schlagen fehl, und so stirbt derselbe schließlich aus Verzweiflung, indem er sehen muß, daß Nerin seine geliebte Janeton nach Portugal entführt. — Dunlop-Liebrecht (Geschichte der Prosadichtung Bd. II) und Val. Schmidt (Märchensaal Bd. I) haben nachgewiesen, daß Straparola seinerseits einige Vorgänger stark benutzte, so namentlich die 81 Novellae des Geronimo Morlini, die in lat. Sprache Neapel 1520. 4° im Druck erschienen waren.

21) Die Notizen über die Quellen von Molière's Frauenschule hat Lessing offenbar der Kritik im dritten Theile der Nouvelles Nouvelles (Paris 3 Bde. 1663) des Jean Donneau de Visé (lebte von 1640—1710, Gründers des Mercure galant, aus dem die berühmte Zeitschrift Mercure de France hervorging), entlehnt; von jener befindet sich Hist. du Théatre franç. tom. IX. p. 172 ff. ein Auszug. Dort heißt es u. A. von der Frauenschule: Le sujet.... n'est point de son invention, il est tiré de divers endroits, à savoir de Boccace, des Contes d'Ouville, de la Précaution inutile de Scarron et ce qu'il y a de plus beau dans la dernière, est tiré d'un livre intitulé: Les Nuits facétieuses du Seigneur Straparolle, dans une Histoire duquel un rival vient tous les jours faire confidence à son ami, sans savoir qu'il est son rival, des faveurs

„Die Frauenschule", sagt der Herr von Voltaire,[22] „war ein Stück von einer ganz neuen Gattung, worin zwar alles nur Erzählung, aber doch so künstliche Erzählung ist, daß alles Handlung zu sein scheinet."

Wenn das Neue hierin bestand, so ist es sehr gut, daß man die neue Gattung eingehen lassen. Mehr oder weniger künstlich, Erzählung bleibt immer Erzählung, und wir wollen auf dem Theater wirkliche Handlungen sehen. — Aber ist es denn auch wahr, daß alles darin erzählt wird? daß alles nur Handlung zu sein scheint? Voltaire hätte diesen alten Einwurf[23] nicht wieder aufwärmen sollen, oder, anstatt ihn in ein anscheinendes Lob zu verkehren, hätte er wenigstens die Antwort beifügen sollen, die Moliere selbst darauf ertheilte(*), und die sehr passend ist. Die Erzählungen nehm-

(*) In der [u. A. 23 erwähnten] „Kritik der Frauenschule" in der Person des Dorante [Sc. VII: Es ist nicht richtig zu behaupten, daß das ganze Stück aus Erzählungen besteht, es enthält vielmehr lauter Handlungen, die auf der Bühne vor sich gehen; und]: die Erzählungen selbst sind darin, wie es der Stoff gerade mit sich bringt, wirkliche Handlung. [Uebers. v. d. H.]

---

qu'il obtient de sa maîtresse, ce qui fait tout le sujet et la beauté de l'Ecole des Femmes.

22) in seiner Vie de Molière avec de petits Sommaires de ses Pièces (Oeuvres complètes, tom. X. p. 34 f.).

23) Kein Stück von Molière wurde bei seinem Erscheinen so sehr angefeindet als die Frauenschule. Nicht genug, daß de Visé eine ausführliche Kritik desselben unternahm (s. o. A. 20), bald darauf erschien eine zweite von einem ungenannten Schriftsteller u. d. T.: Panegyrique de l'Ecole des Femmes ou Conversation Comique sur les Oeuvres de M. de Molière. Paris bei Sarcy. 12°. Privilége vom 30. October 1663; sodann eine dritte: La Guerre Comique ou Défense de l'Ecole des Femmes du Sieur de Molière et de sa Critique, par le Sieur P. de la Croix, Paris bei Pierre Bienfait in 12°. Privilége vom 13. Februar 1664. In allen gesellschaftlichen Kreisen wurde über das Stück lebhaft hin und her debattirt. Selbst den großen Corneille ließen Molière's Lorbeeren nicht schlafen, und er mußte durch den Abbé d'Aubignac (s. St. XLIV. A. 5) in der vierten Dissertation über das Poème Dramatique sich den Vorwurf der Eifersucht gefallen lassen. Anfangs hatte Molière allen Angriffen gegenüber geschwiegen. Erst am 1. Juni 1663 ließ er die „Kritik der Frauenschule" (La Critique de l'Ecole des Femmes), in Prosa und einem Acte aufführen, die in der Form eines Dialogs von der Sprache und dem Charakter der gewöhnlichen Unterhaltungen, wie sie allenthalben über sein Stück geführt wurden, ein getreues Bild entwarf und im Ganzen 31 Vorstellungen erlebte. Die Folge davon war, daß de Visé eine Gegenkritik veröffentlichte u. d. T.: Zelinde ou la Véritable Critique de l'Ecole des Femmes et la Critique de la Critique, ein Lustspiel in Prosa und einem Acte, das jedoch nicht aufgeführt zu sein scheint; und auch Edme Boursault (Dramendichter, aus Mussi-l'Evêque bei Bar sur Seine, 1638—1701), der sich durch einige Stellen der Molière'schen „Kritik" verletzt fühlte, ließ ein Portrait du Peintre ou la Contre-Critique de l'Ecole des Femmes, ein Lustspiel in Versen und einem Acte, im Hôtel de Bourgogne zur Aufführung gelangen. Zur Strafe dafür ward Boursault dann von Molière in seinem Impromptu de Versailles (s. St. LXXXVI.) scharf mitgenommen. — Da in allen den erwähnten Kritiken der Frauenschule der „Ein-

lich sind in diesem Stücke vermöge der innern Verfassung desselben wirkliche Handlung; sie haben alles, was zu einer komischen Handlung erforderlich ist; und es ist bloße Wortklauberei, ihnen diesen Namen hier streitig zu machen. Denn es kömmt ja weit weniger auf die Vorfälle an, welche erzählt werden, als auf den Eindruck, welchen diese Vorfälle auf den betrognen Alten machen, wenn er sie erfährt. Das Lächerliche dieses Alten wollte Moliere vornehmlich schildern; ihn müssen wir also vornehmlich sehen, wie er sich bei dem Unfalle, der ihm drohet, gebehrdet; und dieses hätten wir so gut nicht gesehen, wenn der Dichter das, was er erzählen läßt, vor unsern Augen hätte vorgehen lassen, und das, was er vorgehen läßt, dafür hätte erzählen lassen. Der Verdruß, den Arnolph empfindet, der Zwang, den er sich anthut, diesen Verdruß zu verbergen, der höhnische Ton, den er annimmt, wenn er den weitern Progressen[24] des Horaz nun vorgebauet zu haben glaubet, das Erstaunen, die stille Wuth, in der wir ihn sehen, wenn er vernimmt, daß Horaz dem ohngeachtet sein Ziel glücklich verfolgt: 227
das sind Handlungen, und weit komischere Handlungen, als alles, was außer der Scene vorgeht. Selbst in der Erzählung der Agnese von ihrer mit dem Horaz gemachten Bekanntschaft ist mehr Handlung, als wir finden würden, wenn wir diese Bekanntschaft auf der Bühne wirklich machen sähen.

Also anstatt von der Frauenschule zu sagen, daß alles darin Handlung scheine, obgleich alles nur Erzählung sei, glaubte ich mit mehrerem Rechte sagen zu können, daß alles Handlung darin sei, obgleich alles nur Erzählung zu sein scheine.

Vierundfunfzigstes Stück.

Den 6. November 1767.

Den dreiundvierzigsten Abend (Dienstags den 14. Juli) ward Die Mütterschule des La Chaussee,[1] und den vierundvierzigsten Abend (als den 15.) Der Graf von Essex[2] wiederholt.

---

wurf" stets wiederkehrt, den Lessing oben von Voltaire anführt, so dürfte zur Genüge erhellen, warum der Dramaturg denselben als einen „alten" bezeichnet.

24) Progressen (franz. progrès) = Glück in der Liebe; Lessing vermeidet wohl absichtlich das deutsche Wort „Fortschritte", da demselben eine mehr sittliche Bedeutung anhaftet.

1) s. S. 129 f.

2) s. S. 140—157.

Da die Engländer von jeher so gern „vaterländische Stoffe“ [3] auf ihre Bühne gebracht haben, so kann man leicht vermuthen, daß es ihnen auch an Trauerspielen über diesen Gegenstand nicht fehlen wird. Das älteste ist das von Joh. Banks [4] unter dem Titel: Der unglückliche Liebling oder Graf von Essex. Es kam 1682 auf's Theater und erhielt allgemeinen Beifall. Damals aber hatten die Franzosen schon drei Essexe, des Calprenede [5] von 1638, des Boyer [6] von 1678 und des jüngern Corneille von eben diesem Jahre. Wollten indeß die Engländer, daß ihnen die Franzosen auch hierin nicht möchten zuvorgekommen sein, so würden sie sich vielleicht auf Daniels Philotas [7] beziehen können, ein Trauerspiel von 1611, in welchem man die Geschichte und den Charakter des Grafen unter fremden Namen zu finden glaubte. [8]

---

3) übers. v. d. H. Lessing: domestica facta, ein Ausdruck, welcher der Dichtkunst des Horaz V. 287 entlehnt ist. Dort heißt es (in der Uebers. von Binder) von den römischen Dichtern:

„Nicht ihr geringstes Verdienst war's, daß sie die Spuren der Griechen
Muthig verließen und Thaten der Heimat priesen im Liede.“

4) **John Banks**, ursprünglich Jurist, widmete sich dann der Dichtkunst und schrieb acht Tragödien, von denen es bei Nicolai in der bereits St. XV. A. 19 erwähnten „Geschichte der englischen Schaubühne“ heißt, daß sie „von keinem großen poetischen Genie zeugen, aber doch nicht selten Thränen erregt haben,“ ein Urtheil, das offenbar Cibber III. S. 176 nachgesprochen ist. Sein erstes Stück erschien 1677 im Druck. Er starb um 1706 und liegt in der Westminster-Abtei begraben. Hettner, Gesch. d. engl. Lit.[3] S. 99 spricht ihm jede tiefere geschichtliche Bedeutung ab. Sein Unhappy Favourite or Earl of Essex in Versen und fünf Acten, das letzte und beste seiner Stücke, wurde durch Jones, Brooke und Ralph, die später denselben Gegenstand behandelten, wenigstens nicht an leidenschaftlichem Feuer übertroffen.

5) Ueber Calprenède und seinen Essex s. St. XXII. A. 11.

6) Ueber den Abbé Claude Boyer (aus Alby) und seinen Essex s. ebd.

7) **Samuel Daniel**, aus Tounton in Sommersetshire, lebte von 1562—1619 und stand bei seinen Zeitgenossen als Dichter und Geschichtschreiber in großem Ansehen. Von seiner dem nachmaligen Karl I. gewidmeten Tragedy of Philotas 1611. 8° (die Jahreszahl nach Cibber, dem Lessing folgt; die Biographia Dramatica or a Companion to the Playhouse von David Erskine Baker, dritte Ausgabe, besorgt von Stephen Jones 1812. Tom. III. p. 146 kennt nur zwei Quartausgaben von 1605 und 1623) heißt es bei Cibber an der von Lessing (s. Anm. 8) citirten Stelle: „Dieses Stück erfuhr einigen Widerspruch, weil das Gerücht sich verbreitete, daß der Charakter des Philotas nach dem unglücklichen Grafen von Essex entworfen wäre. Der Dichter sah sich daher genöthigt, in einer besonderen Vertheidigung, die am Schlusse des Stückes mit abgedruckt wurde, sich gegen diesen Vorwurf zu schützen.“

8) Cibber's Lives of the Engl. Poets vol. I. p. 147 werden von Lessing angezogen d. h. „die Lebensbeschreibungen englischer [und irländischer] Dichter,“ die von Robert Shiels verfaßt und unter dem Namen des Theophilus Cibber (s. St. XVI. A. 1) London 1753 in 5 Bden. 8° im Druck erschienen sind (Exemplar in Göttingen). Der Verfasser soll die Erlaubniß, Cibber's Namen dem Werke vorzubrucken, für zehn Guineen erkauft haben, als jener leichtsinniger Schulden halber im Gefängnisse saß.

Banks scheint keinen von seinen französischen Vorgängern gekannt zu haben. Er ist aber einer Novelle gefolgt, die den Titel: Geheime Geschichte 228
der Königin Elisabeth und des Grafen von Essex, führet,(*) wo er den ganzen Stoff sich so in die Hände gearbeitet fand, daß er ihn blos zu dialogiren,[9] ihm blos die äußere dramatische Form zu ertheilen brauchte. Hier ist der ganze Plan, wie er von dem Verfasser der unten angeführten Schrift zum Theil ausgezogen worden. Vielleicht, daß es meinen Lesern nicht unangenehm ist, ihn gegen das Stück des Corneille halten zu können.[10]

„Um unser Mitleid gegen den unglücklichen Grafen desto lebhafter zu machen und die heftige Zuneigung zu entschuldigen, welche die Königin für ihn äußert, werden ihm alle die erhabensten Eigenschaften eines Helden beigelegt, und es fehlt ihm zu einem vollkommenen Charakter weiter nichts, als daß er seine Leidenschaften nicht besser in seiner Gewalt hat. Burleigh, der erste Minister der Königin, der auf ihre Ehre sehr eifersüchtig ist und den Grafen wegen der Gunstbezeigungen beneidet, mit welchen sie ihn überhäuft, bemüht sich unabläßig, ihn verdächtig zu machen. Hierin steht ihm Sir Walter Raleigh, welcher nicht minder des Grafen Feind ist, treulich bei, und beide werden von der boshaften Gräfin von Nottingham noch mehr verhetzt, die den Grafen sonst geliebt hatte, nun aber, weil sie keine Gegenliebe von ihm erhalten können, was sie nicht besitzen kann, zu verderben sucht. Die ungestüme Gemüthsart des Grafen macht ihnen nur allzu gutes Spiel, und sie erreichen ihre Absicht auf folgende Weise.

Die Königin hatte den Grafen als ihren Generalissimus mit einer sehr ansehnlichen Armee gegen den Tyrone geschickt, welcher in Irland einen gefährlichen Aufstand erregt hatte. Nach einigen nicht viel bedeutenden Scharmützeln sahe sich der Graf genöthiget, mit dem Feinde in Unterhandlung zu treten, weil seine Truppen durch Strapazen und Krankheiten sehr abgemattet waren, Tyrone aber mit seinen Leuten sehr vortheilhaft postiret stand. Da diese Unterhandlung zwischen den Anführern mündlich betrieben ward und kein Mensch zugegen sein durfte, so wurde sie der Königin als ihrer Ehre höchst nachtheilig und als ein gar nicht zweideutiger Beweis vor-

(*) The Companion to the Theatre [or a vieuw of our most celebrated dramatic pieces, in which the plans, characters and incidents of each are particularly explained. London 1747. 2 vols, Exemplar in Berlin] vol. II. p. 99 [: The author is indebted for the conduct of this play to a novel, intitled, The Secret History of Queen Elisabeth and the Earl of Essex, and happy he was to have so popular a subject modell'd to his Hands in that interesting manner we find it.]

---

9) dialogiren (franz. = dialoguer), jetzt dialogisiren d. h. in Gesprächsform einkleiden.

10) In Bezug auf die historischen Notizen sei hier auf die Anmerkungen zu S. 140 ff. verwiesen.

gestellet, daß Essex mit den Rebellen in einem heimlichen Verständnisse stehen müsse. Burleigh und Raleigh, mit einigen andern Parlamentsgliedern, treten sie daher um Erlaubniß an, ihn des Hochverraths anklagen zu dür-
229 fen, welches sie aber so wenig zu verstatten geneigt ist, daß sie sich vielmehr über ein dergleichen Unternehmen sehr aufgebracht bezeiget. Sie wiederholt die vorigen Dienste, welche der Graf der Nation erwiesen und erklärt, daß sie die Undankbarkeit und den boshaften Neid seiner Ankläger verabscheue. Der Graf von Southampton,[11] ein aufrichtiger Freund des Essex, nimmt sich zugleich seiner auf das lebhafteste an; er erhebt die Gerechtigkeit der Königin, einen solchen Mann nicht unterdrücken zu lassen, und seine Feinde müssen vor diesesmal schweigen. (Erster Akt.)

Indeß ist die Königin mit der Aufführung des Grafen nichts weniger als zufrieden, sondern läßt ihm befehlen, seine Fehler wieder gut zu machen und Irland nicht eher zu verlassen, als bis er die Rebellen völlig zu Paaren getrieben und alles wieder beruhiget habe. Doch Essex, dem die Beschuldigungen nicht unbekannt geblieben, mit welchen ihn seine Feinde bei ihr anzuschwärzen suchen, ist viel zu ungeduldig, sich zu rechtfertigen, und kömmt, nachdem er den Tyrone zu Niederlegung der Waffen vermocht, des ausdrücklichen Verbots der Königin ungeachtet, nach England über. Dieser unbedachtsame Schritt macht seinen Feinden ebenso viel Vergnügen als seinen Freunden Unruhe; besonders zittert die Gräfin von Rutland, mit welcher er insgeheim verheirathet ist, vor den Folgen. Am meisten aber betrübt sich die Königin, da sie sieht, daß ihr durch dieses rasche Betragen aller Vorwand benommen ist, ihn zu vertreten, wenn sie nicht eine Zärtlichkeit verrathen will, die sie gern vor der ganzen Welt verbergen möchte. Die Erwägung ihrer Würde, zu welcher ihr natürlicher Stolz kömmt, und die heimliche Liebe, die sie zu ihm trägt,[12] erregen in ihrer Brust den grausamsten Kampf. Sie streitet lange mit sich selbst, ob sie den verwegenen Mann nach dem Tower[13] schicken oder den geliebten Verbrecher vor sich lassen und ihm erlauben soll, sich gegen sie selbst zu rechtfertigen. Endlich entschließt sie sich zu dem letztern, doch nicht ohne alle Einschränkung; sie will ihn sehen, aber sie will ihn auf eine Art empfangen, daß er die Hoffnung wohl verlieren soll für seine Vergehungen so bald Vergebung

11) The Earl of Southampton, eine historische Persönlichkeit, die uns hier zum ersten Male begegnet, war 1573 geboren und als ein vertrauter Freund des Grafen Essex bei dessen Aufstandsversuch mitbetheiligt. Nur mit knapper Noth entging er dem Tode, doch mußte er längere Zeit im Gefängnisse schmachten. Er starb 1624. Er soll derjenige sein, welchem Shakespeare seine Sonette gewidmet hat.

12) trägt = hegt, ein fehlerhafter Gallicismus. Vgl. Brandstäter, Die Gallicismen in der deutschen Schriftsprache, S. 111.

13) Der Tower (engl. = Thurm) ist eine Art Citadelle unfern der Themse in London und dient seit Alters als Staatsgefängniß.

zu erhalten. Burleigh, Raleigh und Nottingham sind bei dieser Zusammen-
kunft gegenwärtig. Die Königin ist auf die letztere gelehnet und scheinet
tief im Gespräche zu sein, ohne den Grafen nur ein einziges Mal anzusehen.
Nachdem sie ihn eine Weile vor sich knien lassen, verläßt sie auf einmal
das Zimmer und gebietet allen, die es redlich mit ihr meinen, ihr zu fol-
gen und den Verräther allein zu lassen. Niemand darf es wagen, ihr unge- 230
horsam zu sein; selbst Southampton gehet mit ihr ab, kömmt aber bald mit
der trostlosen Rutland wieder, ihren Freund bei seinem Unfalle zu beklagen.
Gleich darauf schicket die Königin den Burleigh und Raleigh zu dem Grafen,
ihm den Kommandostab abzunehmen; er weigert sich aber, ihn in andere,
als in der Königin eigene Hände zurückzuliefern, und beiden Ministern wird
sowohl von ihm, als von dem Southampton sehr verächtlich begegnet.
(Zweiter Akt.)

Die Königin, der dieses sein Betragen sogleich hinterbracht wird, ist
äußerst gereizt, aber doch in ihren Gedanken noch immer uneinig. Sie kann
weder die Verunglimpfungen, deren sich die Nottingham gegen ihn erkühnt,
noch die Lobsprüche vertragen, die ihm die unbedachtsame Rutland aus der
Fülle ihres Herzens ertheilet; ja, diese sind ihr noch mehr zuwider als jene,
weil sie daraus entdeckt, daß die Rutland ihn liebet. Zuletzt befiehlt sie
dem ohngeachtet, daß er vor sie gebracht werden soll. Er kömmt und ver-
sucht es seine Aufführung zu vertheidigen. Doch die Gründe, die er des-
falls beibringt, scheinen ihr viel zu schwach, als daß sie ihren Verstand von
seiner Unschuld überzeugen sollten. Sie verzeihet ihm, um der geheimen
Neigung, die sie für ihn hegt, ein Genüge zu thun; aber zugleich entsetzt
sie ihn aller seiner Ehrenstellen in Betrachtung dessen, was sie sich selbst
als Königin schuldig zu sein glaubt. Und nun ist der Graf nicht länger
vermögend, sich zu mäßigen; seine Ungestümheit bricht los; er wirft den
Stab zu ihren Füßen und bedient sich verschiedener Ausdrücke, die zu sehr
wie Vorwürfe klingen, als daß sie den Zorn der Königin nicht aufs höchste
treiben sollten. Auch antwortet sie ihm darauf, wie es Zornigen sehr
natürlich ist, ohne sich um Anstand und Würde, ohne sich um die Folgen
zu bekümmern: nehmlich anstatt der Antwort giebt sie ihm eine Ohrfeige.
Der Graf greift nach dem Degen, und nur der einzige Gedanke, daß es
seine Königin, daß es nicht sein König ist, der ihn geschlagen, mit einem
Worte, daß es eine Frau ist, von der er die Ohrfeige hat, hält ihn zurück,
sich thätlich an ihr zu vergehen. Southampton beschwört ihn, sich zu fassen;
aber er wiederholt seine ihr und dem Staate geleisteten Dienste nochmals
und wirft dem Burleigh und Raleigh ihren niederträchtigen Neid, so wie
der Königin ihre Ungerechtigkeit vor. Sie verläßt ihn in der äußersten
Wuth, und niemand als Southampton bleibt bei ihm, der Freundschaft genug 231
hat, sich jetzt eben am wenigsten von ihm trennen zu lassen. (Dritter Akt.)

Der Graf geräth über sein Unglück in Verzweiflung; er läuft wie unsinnig in der Stadt herum, schreiet über das ihm angethane Unrecht und schmähet auf die Regierung. Alles das wird der Königin mit vielen Uebertreibungen wiedergesagt, und sie giebt Befehl, sich der beiden Grafen zu versichern. Es wird Mannschaft gegen sie ausgeschickt, sie werden gefangen genommen und in den Tower in Verhaft gesetzt, bis daß ihnen der Proceß kann gemacht werden. Doch indeß hat sich der Zorn der Königin gelegt und günstigern Gedanken für den Essex wiederum Raum gemacht. Sie will ihn also, ehe er zum Verhöre geht, allem, was man ihr darwider sagt, ungeachtet, nochmals sehen, und da sie besorgt, seine Verbrechen möchten zu strafbar befunden werden, so giebt sie ihm, um sein Leben wenigstens in Sicherheit zu setzen, einen Ring mit dem Versprechen, ihm gegen diesen Ring, sobald er ihn ihr zuschicke, alles, was er verlangen würde, zu gewähren. Fast aber bereuet sie es wieder, daß sie so gütig gegen ihn gewesen, als sie gleich darauf erfährt, daß er mit der Rutland vermählt ist, und es von der Rutland selbst erfährt, die für ihn um Gnade zu bitten kömmt. (Vierter Akt.)

Fünfundfunfzigstes Stück.

Den 10. November 1767.

Was die Königin gefürchtet hatte, geschieht; Essex wird nach den Gesetzen schuldig befunden und verurtheilet, den Kopf zu verlieren; sein Freund Southampton desgleichen. Nun weiß zwar Elisabeth, daß sie als Königin den Verbrecher begnadigen kann; aber sie glaubt auch, daß eine solche freiwillige Begnadigung auf ihrer Seite eine Schwäche verrathen würde, die keiner Königin gezieme, und also will sie so lange warten, bis er ihr den Ring senden und selbst um sein Leben bitten wird. Voller Ungeduld indeß, daß es je eher je lieber geschehen möge, schickt sie die Nottingham zu ihm und läßt ihn erinnern, an seine Rettung zu denken. Notting-
232 ham stellt sich, das zärtlichste Mitleid für ihn zu fühlen, und er vertrauet ihr das kostbare Unterpfand seines Lebens mit der demüthigsten Bitte an die Königin, es ihm zu schenken. Nun hat Nottingham alles, was sie wünschet; nun steht es bei ihr, sich wegen ihrer verachteten Liebe an dem Grafen zu rächen. Anstatt also das auszurichten, was er ihr aufgetragen, verleumdet sie ihn auf das boshafteste und malt ihn so stolz, so trotzig, so fest entschlossen ab, nicht um Gnade zu bitten, sondern es auf das äußerste ankommen zu lassen, daß die Königin dem Berichte kaum glauben kann,

nach wiederholter Versicherung aber voller Wuth und Verzweiflung den Befehl ertheilet, das Urtheil ohne Anstand an ihm zu vollziehen. Dabei giebt ihr die boshafte Nottingham ein, den Grafen von Southampton zu begnadigen, nicht weil ihr das Unglück desselben wirklich nahe geht, sondern weil sie sich einbildet, daß Essex die Bitterkeit seiner Strafe um so vielmehr empfinden werde, wenn er sieht, daß die Gnade, die man ihm verweigert, seinem mitschuldigen Freunde nicht entstehe. In eben dieser Absicht räth sie der Königin auch seiner Gemahlin, der Gräfin von Rutland, zu erlauben, ihn noch vor seiner Hinrichtung zu sehen. Die Königin williget in beides, aber zum Unglücke für die grausame Rathgeberin; denn der Graf giebt seiner Gemahlin einen Brief an die Königin, die sich eben in dem Tower befindet und ihn kurz darauf, als man den Grafen abgeführet, erhält. Aus diesem Briefe ersieht sie, daß der Graf der Nottingham den Ring gegeben und sie durch diese Verrätherin um sein Leben bitten lassen. Sogleich schickt sie und läßt die Vollstreckung des Urtheils untersagen; doch Burleigh und Raleigh, dem sie aufgetragen war, hatten so sehr damit geeilet, daß die Botschaft zu spät kömmt. Der Graf ist bereits todt. Die Königin geräth vor Schmerz außer sich, verbannt die abscheuliche Nottingham auf ewig aus ihren Augen und giebt allen, die sich als Feinde des Grafen erwiesen hatten, ihren bittersten Unwillen zu erkennen."

Aus diesem Plane ist genugsam abzunehmen, daß der Essex des Banks ein Stück von weit mehr Natur, Wahrheit und Uebereinstimmung ist, als sich in dem Essex des Corneille findet. Banks hat sich ziemlich genau an die Geschichte gehalten, nur daß er verschiedne Begebenheiten näher zusammen gerückt und ihnen einen unmittelbaren Einfluß auf das endliche Schicksal seines Helden gegeben hat. Der Vorfall mit der Ohrfeige ist eben
so wenig erdichtet, als der mit dem Ringe; beide finden sich, wie ich schon 233
angemerkt,[1] in der Historie, nur jener weit früher und bei einer ganz andern Gelegenheit, so wie es auch von diesem zu vermuthen. Denn es ist begreiflicher, daß die Königin dem Grafen den Ring zu einer Zeit gegeben, da sie mit ihm vollkommen zufrieden war, als daß sie ihm dieses Unterpfand ihrer Gnade jetzt erst sollte geschenkt haben, da er sich ihrer eben am meisten verlustig gemacht hatte, und der Fall, sich dessen zu gebrauchen, schon wirklich da war. Dieser Ring sollte sie erinnern, wie theuer ihr der Graf damals gewesen, als er ihn von ihr erhalten, und diese Erinnerung sollte ihm alsdann alle das Verdienst wiedergeben, welches er unglücklicher Weise in ihren Augen etwa könnte verloren haben. Aber was braucht es dieses Zeichens, dieser Erinnerung von heute bis auf morgen? Glaubt sie ihrer günstigen Gesinnungen auch auf so wenige Stunden nicht mächtig

1) s. S. 143. Vgl. dazu St. XXII. A. 12 a. E.

zu sein, daß sie sich mit Fleiß auf eine solche Art fesseln will? Wenn sie ihm im Ernste vergeben hat, wenn ihr wirklich an seinem Leben gelegen ist, wozu das ganze Spiegelgefechte? Warum konnte sie es bei den mündlichen Versicherungen nicht bewenden lassen? Gab sie den Ring blos um den Grafen zu beruhigen, so verbindet er sie, ihm ihr Wort zu halten, er mag wieder in ihre Hände kommen oder nicht. Gab sie ihn aber, um durch die Wiedererhaltung desselben von der fortdauernden Reue und Unterwerfung des Grafen versichert zu sein, wie kann sie in einer so wichtigen Sache seiner tödtlichsten Feindin glauben? Und hatte sich die Nottingham nicht kurz zuvor gegen sie selbst als eine solche bewiesen?

So wie Banks also den Ring gebraucht hat, thut er nicht die beste Wirkung. Mich dünkt, er würde eine weit bessere thun, wenn ihn die Königin ganz vergessen hätte, und er ihr plötzlich, aber auch zu spät, eingehändiget würde, indem sie eben von der Unschuld, oder wenigstens geringern Schuld des Grafen, noch aus andern Gründen überzeugt würde. Die Schenkung des Ringes hätte vor der Handlung des Stücks lange müssen vorhergegangen sein, und blos der Graf hätte darauf rechnen müssen, aber aus Edelmuth nicht eher Gebrauch davon machen wollen, als bis er gesehen, daß man auf seine Rechtfertigung nicht achte, daß die Königin zu sehr wider ihn eingenommen sei, als daß er sie zu überzeugen hoffen könne, daß er sie also zu bewegen suchen müsse. Und indem sie so bewegt würde, müßte die Ueberzeugung dazu kommen; die Erkennung seiner Unschuld und
234 die Erinnerung ihres Versprechens, ihn auch dann, wenn er schuldig sein sollte, für unschuldig gelten zu lassen, müßten sie auf einmal überraschen, aber nicht eher überraschen, als bis es nicht mehr in ihrem Vermögen stehet, gerecht und erkenntlich zu sein.

Viel glücklicher hat Banks die Ohrfeige in sein Stück eingeflochten.[2] — Aber eine Ohrfeige in einem Trauerspiele! Wie englisch, wie unanständig![3] — Ehe meine feinern Leser[4] zu sehr darüber spotten, bitte ich sie, sich der Ohrfeige im Cid[5] zu erinnern. Die Anmerkung, die der Herr von Voltaire

---

2) im dritten Acte nämlich, s. o. S. 321.

3) englisch im Sinne von unanständig gebraucht Lessing hier in ironischer Anlehnung an die Urtheile französischer Kunstrichter, vor Allem Voltaire's (vgl. St. XLVI. A. 5) über den Mangel an bienséance d. h. Wohlanständigkeit in den englischen Stücken.

4) d. h. das durch die französischen Kunstkritiken gebildete Publikum.

5) Le Cid, ein Trauerspiel in fünf Acten, ist, wenn nicht das beste, so doch ohne Zweifel das berühmteste Stück Corneille's, insofern es als der erste Versuch (es ist aus dem J. 1736) zur Begründung einer wahrhaft nationalen französischen Tragödie zu betrachten ist. Zu Grunde liegen demselben außer einigen bekannten Volksromanzen eine Stelle (libr. IV. c. 50) der Historia de rebus Hispaniae des spanischen Geschichtsschreibers Juan Mariana (aus Talavera, 1536—1623) sowie vor Allem die dramatischen Bearbeitungen dieses Stoffes, die Guillen de Castro y Belvis (aus Valenzia, 1569—1631)

darüber gemacht hat, ist in vielerlei Betrachtung merkwürdig. „Heut zu Tage,“ sagt er,[6] „dürfte man es nicht wagen, einem Helden eine Ohrfeige geben zu lassen. Die Schauspieler selbst wissen nicht, wie sie sich dabei anstellen sollen, sie thun nur, als ob sie eine gäben. Nicht einmal in der Komödie ist so etwas mehr erlaubt; und dieses ist das einzige Exempel,

---

u. d. T.: Die Jugenderlebnisse des Cid (Las mocedades del Cid) bereits um 1620, und etwa funfzehn Jahre später auch Juan Bautista Diamante in seinem „Wackern Sohn“ (El Honrador de su padre) unternommen hatten (vgl. Schack a. a. O. Bd. II. S. 430 ff. und Bd. III. S. 372 ff.). Der Knotenpunkt des ganzen Stückes liegt in dem Kampfe, den Chimene, die Tochter des Grafen Gormas, zwischen ihrer Liebe zu Don Rodrigo, dem Sohne des Don Diego, und der Pflicht gegen ihren Vater zu bestehen hat. Letzterer nämlich, ein stolzer und aufbrausender Mann, hat sich bei Gelegenheit eines Wortstreites mit Don Diego über ihre beiderseitigen Verdienste so weit hinreißen lassen, daß er jenen durch einen Backenstreich entehrte (Act I. Sc. 4). Da der Schwergekränkte seines hohen Alters wegen außer Stande ist, den ihm angethanen Schimpf zu rächen, so fordert er seinen Sohn Rodrigo auf, dies an seiner Statt zu thun. Und wirklich vollzieht dieser, wiewohl er in inniger Liebe Chimene zugethan ist und bereits mit ihr hofft, baldigst am Ziel ihrer Wünsche zu sein, freilich erst nach langem Zögern, die Rache und tödtet den Grafen im Zweikampfe. So muß die eigene Geliebte den Sieger beim Könige verklagen. Allein dieser ist Diego und seinem Sohne günstiger gestimmt; hatte er doch erst jüngst den Vater zum Hofmeister des Prinzen von Castilien ernannt. Von Rodrigo's kräftigem Arm hofft er wirksamen Beistand gegen die Mauren, welche mit einem Angriffe drohen. Der Graf hingegen hatte den König durch den Trotz gereizt, welchen er dessen Bemühungen, den Streit auf gütlichem Wege beizulegen, entgegengesetzt hatte. Rodrigo aber vermag ohne Chimenens Liebe nicht länger zu leben; er geht zu ihr und wünscht lieber von ihrer Hand zu sterben, als etwa ihren Haß sich zuzuziehen. Und obwohl in ihrem Herzen die Liebe zu ihm nicht erloschen ist, so glaubt sie doch der Pflicht gegen ihren Vater genügen und denselben rächen zu müssen. Diesen Gedanken nährt Don Sancho: indem er sich erbietet das Rachewerk zu vollziehn, will er Chimenens Liebe und Hand gewinnen. Da drohen die Mauren mit nächtlichem Ueberfall. Ehe noch der König die nöthigen Anordnungen zu ihrer Abwehr getroffen, rafft Rodrigo seine Getreuen zusammen und erringt einen glänzenden Sieg. Der ganze Hof preist ihn, und von dem Könige wird er mit dem Titel Cid (oder Sayd, arabisch = Herr) geehrt. Selbst Chimene kann sich nicht enthalten, in die allgemeinen Lobpreisungen einzustimmen, aber immer wieder gewinnt der Rachegedanke in ihrer Seele die Oberhand. Trotz der Ermahnungen der Infantin von Castilien, einen solchen Mann dem Vaterlande zu erhalten, erscheint sie bei Hofe und klagt ihn an. Die Sache wird endlich dahin entschieden, daß Rodrigo mit Don Sancho, dem Kämpen Chimenens, einen Zweikampf bestehen, und derjenige, welcher als Sieger aus demselben hervorgehe, Chimenens Hand erhalten solle. Wiederum entscheiden die Waffen für den Cid, und Chimene schätzt sich, nachdem sie den Forderungen der Ehre genügt zu haben glaubt, nunmehr glücklich, dem Zuge ihres Herzens folgen zu können. — Für uns Deutsche ist dies Stück noch besonders dadurch merkwürdig, daß es die erste französische Tragödie ist, welche in's Deutsche übersetzt wurde (vgl. Gottsched's Nöthiger Vorrath Bd. I. S. 202, Olla Potrida 1784. I, 41).

6) in seinem Commentar zum Cid I. 6 v. 75. (Didot'sche Ausg. Paris 1806. tom. I. p. 92.)

welches man auf der tragischen Bühne davon hat. Es ist glaublich, daß man unter andern mit deswegen den Cid eine Tragikomödie betitelte, und damals waren fast alle Stücke des Scudery[7] und des Boisrobert[8] Tragikomödien. Man war in Frankreich lange der Meinung gewesen, daß sich das ununterbrochene Tragische ohne alle Vermischung mit gemeinen Zügen gar nicht aushalten lasse. Das Wort Tragikomödie selbst ist sehr alt; Plautus braucht es, seinen Amphitruo[9] damit zu bezeichnen, weil das Abenteuer des Sosias zwar komisch, Amphitruo selbst aber in allem Ernste betrübt ist.“ — Was der Herr von Voltaire nicht alles schreibt! Wie gern er immer ein wenig Gelehrsamkeit zeigen will, und wie sehr er meistentheils damit verunglückt!

Es ist nicht wahr, daß die Ohrfeige im Cid die einzige auf der tragischen Bühne ist. Voltaire hat den Essex des Banks entweder nicht gekannt oder vorausgesetzt, daß die tragische Bühne seiner Nation allein diesen Namen verdiene. Unwissenheit verräth beides, und nur das letztere noch mehr Eitelkeit als Unwissenheit. Was er von dem Namen der Tragikomödie hinzufügt, ist eben so unrichtig. Tragikomödie hieß die Vorstellung einer wichtigen Handlung unter vornehmen Personen, die einen vergnügten Ausgang hat;[10] das ist der Cid, und die Ohrfeige kam dabei gar nicht in Betrach-

---

7) **George de Scudéry** — Lebensnotizen s. St. XLVI. A. 4 — war ein höchst origineller Schriftsteller, der sich in den verschiedensten Richtungen versuchte und im Ganzen sechszehn, von 1629—43 aufgeführte Stücke schrieb, worunter zwölf Tragikomödien. Auch ist er berüchtigt durch seine Kritik des Corneille'schen Cid.

8) **François le Métel de Boisrobert,** abbé de Châtillon (aus Caën, um 1592—1662), war ein lustiger Lebemann, der bei Hofe in großer Gunst stand und die erste Anregung zur Gründung der französischen Academie (1634) gab. Von seinen achtzehn, zwischen 1637 und 1657 aufgeführten Stücken werden neun als Tragikomödien bezeichnet. — Außer Scudery und Boisrobert hätte Voltaire noch Hardy (s. St. XLVI. A. 4), von dem die Geschichte des französischen Theaters dreizehn, ferner Rotrou (s. ebd.), von dem sie funfzehn, Mairet (s. ebd.), von dem sie acht Tragikomödien kennt, und Andere erwähnen können.

9) s. St. XXI. A. 23.

10) Lessing hat diese Definition offenbar aus der Hist. du Th. franç. Tome III. p. 455 entlehnt, wo es heißt: La Tragi-Comédie est une action singulière qui se passe entre des personnes d'une naissance distinguée, même entre des rois et des princes, dans la quelle il n'y a aucun danger pour la vie des principaux personnages. Diese Definition entspricht jedoch nicht ganz dem wirklichen Sachverhalt; vielmehr werden (nach Ebert, Entwickelungsgeschichte der französischen Tragödie, Gotha 1856 S. 131) Tragicomédies ursprünglich diejenigen Stücke genannt, welche „nicht bloß der Tendenz, sondern auch der Form nach durchaus mittelalterlicher Natur, den Titel Tragédies wegen der beibehaltenen grotesken Mischung des Komischen und Furchtbaren nicht zu usurpiren wagen. — Hernach diente der Titel überhaupt zur Bezeichnung von Stücken, die in keinem strengen tragischen Stile geschrieben sind — weshalb unter anderen Freiheiten auch die Einmischung des Komischen erlaubt schien —, obwohl es im Anfange zugleich stets und

tung; denn dieser Ohrfeige ungeachtet nannte Corneille hernach sein Stück eine Tragödie,[11] sobald er das Vorurtheil abgelegt hatte, daß eine Tragödie nothwendig eine unglückliche Katastrophe haben müsse. Plautus braucht zwar das Wort Tragicocomoedia, aber er braucht es blos im Scherze, und gar nicht, um eine besondere Gattung damit zu bezeichnen. Auch hat es ihm in diesem 235
Verstande kein Mensch abgeborgt, bis es in dem sechzehnten Jahrhunderte den Spanischen und Italienischen Dichtern einfiel, gewisse von ihren dramatischen Mißgeburten so zu nennen(*)[12]. Wenn aber auch Plautus seinen

(*) Ich weiß zwar nicht, wer diesen Namen eigentlich zuerst gebraucht hat; aber das weiß ich gewiß, daß es Garnier[13] nicht ist. Hedelin sagte: „Ich weiß nicht, ob

---

auch späterhin meist solche sind, die einen glücklichen Ausgang haben: dies war aber keine wesentliche Eigenschaft der Tragi-comédie: und so finden sich auch in Frankreich später nicht selten Tragikomödien mit tragischem Schluß."

11) Als Tragödie wird das Stück erst in der Octavausgabe bezeichnet, die der Folioausgabe von 1663 vorausging. Ein romantisches Schauspiel im vollen Sinne des Wortes, würde der Cid eher die Bezeichnung Tragikomödie verdienen. Wenn der Dichter später das Stück umtaufte, so wollte er dasselbe wohl den Tragödien, die von der öffentlichen Meinung als eine höhere Gattung angesehen wurden, im Range gleichstellen (s. Ebert a. a. O. S. 225 f.)

12) Allerdings war die Bezeichnung eines Schauspiels als Tragikomödie schon im Anfang des 16. Jahrhunderts in Spanien ganz gewöhnlich, allein man ging bei Ertheilung dieses Namens ziemlich willkürlich zu Werke, so daß sich (nach Schack a. a. O. Bd. I. S. 203) kaum ein bestimmtes Merkmal entdecken läßt, wonach die Stücke comedia, tragedia, tragicomedia, égloga, coloquio, diálogo, representacion, farsa oder auto genannt worden wären. Nur von dem Namen auto (eigentlich = Handlung) läßt sich sagen, daß er vorzugsweise für religiöse Darstellungen gebraucht wurde. Bei den lebhaften Beziehungen, die damals zwischen Italien und Spanien bestanden — war doch Neapel seit 1503 in spanischem Besitz —, ist es nicht zu verwundern, daß die spanische Tragikomödie sich auch nach Italien verpflanzte und dort, wo man der strengen und gelehrten Form der Komödie längst müde war und doch die Kraft nicht besaß, die echt nationale „Kunstkomödie" (s. St. XVIII. A. 2) auszubilden und zu veredeln, allein schon durch ihre Excentricität und Vernachlässigung aller strengen Gesetze der Einheit, großen Beifall fand. Nicht wenig mag zu ihrer Einführung auch der Umstand beigetragen haben, daß der spanische Komödiendichter Bartolomé de Torres Naharro (aus la Torre bei Badajoz, Geburts- und Todesjahr unbekannt) nach einem vielbewegten Jugendleben unter Pabst Leo X. (v. 1513—1521) sich in Rom niederließ und dort 1517 eine Sammlung vermischter Dichtungen (u. d. T. Propaladia) herausgab, aus welcher viele Schauspiele in Italien aufgeführt wurden. — Zur Charakteristik jener spanischen und italienischen Tragikomödien mag noch bemerkt werden, daß sie meistens nichts anderes waren, als ein Mittelding zwischen Drama und Roman, nichts als dialogisirte, das ganze Leben eines Menschen begreifende Novellen, die mit einem reichen Aufwande von Allegorie, Mythologie und Zauberei ausgestattet waren.

13) **Robert Garnier** (aus La Ferté-Bernard in Maine, 1534—1590), ursprünglich Jurist, widmete sich dann der dramatischen Kunst und schrieb zwischen 1568 und 1583 außer der obenerwähnten Bradamante, einer Tragikomödie, deren Inhalt auf dem XLIV—XLVI. Gesange des „Rasenden Roland" von Ariost beruht, noch sieben Tragö-

Amphitruo im Ernste so genannt hätte, so wäre es doch nicht aus der Ursache geschehen, die ihm Voltaire andichtet. Nicht weil der Antheil, den Sosias an der Handlung nimmt, komisch, und der, den Amphitruo daran nimmt, tragisch ist, nicht darum hätte Plautus sein Stück lieber eine Tragikomödie nennen wollen. Denn sein Stück ist ganz komisch, und wir belustigen uns an der Verlegenheit des Amphitruo eben so sehr, als an des Sosias seiner. Sondern darum, weil diese komische Handlung größtentheils unter höhern Personen vorgehet, als man in der Komödie zu sehen gewohnt ist. Plautus selbst erklärt sich darüber deutlich genug:

„Ich mach als Mischmasch, Tragiko-Komödie draus.
Denn daß man das schlechtweg Komödie heiße, wo
Götter und Könige spielen, däucht mir nicht am Platz.
Jedoch da auch der Sclav hier seine Rolle hat,
Bleibt, wie gesagt, nur Tragiko-Komödie.“ [17]

Garnier der erste war, der sich dieses Namens bediente, jedenfalls aber hat er denselben seiner Bradamante beigelegt, und seitdem haben Andere dies nachgeahmt.“ [14] (Pratique du Théâtre [éd. Amsterdam 1715. tom. I. p. 133] livr. II. ch. 10.) Und dabei hätten es die Geschichtschreiber des französischen Theaters [15] auch nur sollen bewenden lassen. Aber sie machen die leichte Vermuthung des Hedelins zur Gewißheit und gratuliren ihrem Landsmanne zu einer so schönen Erfindung: „Dies ist die erste Tragikomödie, oder vielmehr das erste Theaterstück, das diesen Titel führte. — Garnier kannte zwar noch nicht hinlänglich die Feinheiten der Kunst, die er ausübte, doch müssen wir ihm Dank wissen, daß er der erste gewesen ist, der ohne Anleitung der Alten oder seiner Zeitgenossen einen Gedanken angedeutet hat, der zahlreichen Schriftstellern des vorigen Jahrhunderts von Nutzen war.“ Garnier's Bradamante ist von 1582, [16] und ich kenne eine Menge weit frühere spanische und italienische Stücke, die diesen Titel führen.

---

dien, die sich besonders durch eine verhältnißmäßig fließende Versification auszeichneten. Uebrigens ist Garnier's Bradamante nicht einmal die erste Tragikomödie der französischen Bühne, vielmehr giebt es (nach der Bibliothèque du Théâtre françois, Dresde 1768. tom. I. p. 142 u. 159) solche Stücke, die bereits 1554 im Druck erschienen.

14) Von 1582—1604 kennt die Geschichte des französischen Theaters keine Tragikomödien weiter, aber von da bis 1663 ungefähr 160 derartige Stücke. Dann verschwinden dieselben wieder fast völlig von der Bühne.

15) d. h. die Brüder Parfait, die Herausgeber der St. XVII. A. 15 u. ö. erwähnten Hist. du Th. franç. Die angezogene Stelle steht Tome III. p. 454 f.

16) nicht wie in den bisherigen Ausgaben der Dramaturgie steht: 1682.

17) Prolog zum Amphitruo, V. 59—63. (Aus d. Lat. übers. von K. M. Rapp, Stuttgart 1845.)

Sechsundfunfzigstes Stück.

Den 13. November 1767.

Aber wiederum auf die Ohrfeige zu kommen. — Einmal ist es doch
nun so, daß eine Ohrfeige, die ein Mann von Ehre von seines Gleichen
oder von einem höhern bekömmt, für eine so schimpfliche Beleidigung gehal- 236
ten wird, daß alle Genugthuung, die ihm die Gesetze dafür verschaffen können, vergebens ist. Sie will nicht von einem dritten bestraft, sie will von dem Beleidigten selbst gerächet, und auf eine eben so eigenmächtige Art gerächet sein, als sie erwiesen worden. Ob es die wahre oder die falsche Ehre ist, die dieses gebietet, davon ist hier die Rede nicht. Wie gesagt, es ist nun einmal so.

Und wenn es nun einmal in der Welt so ist, warum soll es nicht auch auf dem Theater so sein? Wenn die Ohrfeigen dort im Gange sind, warum nicht auch hier?

„Die Schauspieler", sagt der Herr von Voltaire, „wissen nicht, wie sie sich dabei anstellen sollen." Sie wüßten es wohl, aber man will eine Ohrfeige auch nicht einmal gern im fremden Namen haben.[1] Der Schlag setzt sie in Feuer; die Person erhält ihn, aber sie fühlen ihn; das Gefühl hebt die Verstellung auf; sie gerathen aus ihrer Fassung; Scham und Verwirrung äußert sich wider Willen auf ihrem Gesichte; sie sollten zornig aussehen, und sie sehen albern aus, und jeder Schauspieler, dessen eigene Empfindungen mit seiner Rolle in Collision kommen, macht uns zu lachen.

Es ist dieses nicht der einzige Fall, in welchem man die Abschaffung der Masken bedauern möchte.[2] Der Schauspieler kann ohnstreitig unter der

---

1) Lessing entgeht es hier, daß Voltaire, wenn er sagt: „Les acteurs mêmes sont très-embarassés à d o n n e r ce soufflet," nur das Ohrfeigengeben, nicht das Empfangen im Auge hat.

2) Man wird sich schwer entschließen können, diese Worte Lessing's als ernst gemeinte anzusehen. Nur im antiken, speciell griechischen Drama waren die M a s k e n und zwar aus Gründen, die sich aus der historischen Entwickelung des griechischen Drama's ergeben, eine nöthige und daher zu vertheidigende Zuthat. An den fröhlichen Kelterfesten der Griechen und bei den Umzügen an denselben mit ihren Scherzen und Wechselreden, aus denen die Komödie hervorging, färbte man sich das Gesicht in ältester Zeit einfach mit Weinhefe, später mit Mennig, auch bedeckte man wohl die Wangen mit Blättern und Baumrinden, um sich unkenntlich zu machen und so desto unbehinderter den Scherzreden gegen Andere freien Lauf lassen zu können. Diese Vermummungen nahm man dann in das Drama überhaupt mit herüber und vervollkommnete sie der fortschreitenden Kunst entsprechend dahin, daß die Personen des Chors und dann auch die einzelnen Schauspieler linnene Masken vornahmen, eine Neuerung, die in der Tragödie vielleicht schon auf Thespis, sicher jedoch auf Aeschylos, in der Komödie auf Maeson und Myllos zurückgeführt wird (vgl. Bernhardy, Grundr. d. gr. Lit. Bd. II. S. 640); doch bedeckten diese Masken nicht blos das Gesicht, sondern den ganzen Kopf. Die Tragödie deutete durch ihre Masken (zu denen der die Gestalt noch erhöhende Stelzstiefel (Kothurn) und der Kopfaufsatz (Onkos), sowie bei Frauen das

Maske mehr Contenance halten;[3] seine Person findet weniger Gelegenheit auszubrechen, und wenn sie gar ausbricht, so werden wir diesen Ausbruch weniger gewahr.

Schleppkleid (Syrma) gut paßte) an, daß man sich unter ideal angenommenen Personen, sagenhaften Helden der Heroenzeit, befinde, die Komödie aber, welche in der älteren Zeit die Personen selbst, wenn auch in's Lächerliche verzerrt, später aber (in der sogenannten neueren Komödie, die mittlere ist nur ein Uebergangsstadium) die Freuden und Leiden des Familienlebens behandelte, konnte die Masken nicht entbehren, sei es, wie bei jener, die Dargestellten kenntlich zu machen, oder, wie bei dieser, bestimmte Charaktere oder Typen zur Anschauung zu bringen. Letztere gingen dann auf die römische Komödie über. Während noch bis Plautus, und ihn mit eingeschlossen, nur ein besonderer Kopfputz als Kennzeichen der Personen getragen wurde (junge Leute trugen blonde, Männer schwarze, Sklaven röthliche Haare), kamen seit Terenz die Charaktermasken der neuern griechischen Komödie auf und kehren von nun an in allen Stücken wieder: Der geizige Vater, der leichtsinnige Sohn, der listige Sklave, die des Geldes wie der Liebe bedürftige Hetäre, daneben manchmal der prahlerische Soldat oder der schmarotzende Parasit (vgl. über ihn St. XVIII. A. 15). Seit dieser Zeit blieben die Masken auf der römischen Bühne, dann auf der italienischen, bis in das Mittelalter, ja sie sind eigentlich bis in die Neuzeit hinein nie ganz verschwunden, da sie sich in den italienischen Maskenspielen erhielten, in der comedia dell' arte, die bekanntlich eine directe Fortsetzung der römischen Komödie ist. Denn noch in der Mitte und am Ende des XVI. Jahrh. werden sie in dieser, wie Devrient Geschichte der deutschen Schauspielkunst Bd. I. S. 141 erwähnt, angewendet, ja 1579 werden diese Maskenspiele noch von Italien nach Paris verpflanzt (vgl. St. IX. A. 15, Devrient a. a. O. Bd. I. S. 143). In den übrigen modernen Dramen sind sie verschwunden, und nur an den Carnevalstagen greift man zu ihnen. Man muß zugestehen, daß die Masken für die altgriechischen und römischen Theater, die von großem Umfange und oben offen waren, nicht bloß nicht störend waren, denn bei der weiten Entfernung des Publikums von der eigentlichen Bühne konnte eine große Anzahl von Zuschauern die Schauspieler gar nicht sehen, die Mehrzahl keinesfalls die Gesichter der Acteurs beobachten, sondern sogar nothwendig, um die Stimme des Schauspielers durch das kleine Schall- und Sprachrohr, das am Munde der Maske angebracht war, zu verstärken und ihr Resonanz zu verleihen, zumal das hohe Pathos der altgriechischen Tragödie eine starke Betonung und daher Stimmfülle verlangte. Die römischen Theater waren für die Akustik noch ungünstiger gebaut, aber dennoch durften hier eigentlich nur bei Dilettantenaufführungen (bei denen also die Acteurs junge Bürger waren) die Masken getragen werden, während die (sehr verachteten) zünftigen Schauspieler ohne Maske spielen mußten (vgl. Mommsen, Röm. Gesch. I[4] S. 913). Es erschien demnach bereits den Römern die Maske als ein Nothbehelf, um einerseits die Scheu vor einem öffentlichen Auftreten zu heben oder um Entzweiungen vorzubeugen, die bei dem herben Spotte in den Komödien, namentlich in den „Mimen", doch noch oft genug vorkommen mochten; andererseits waren die oben erwähnten akustischen Gründe maßgebend. Wo es sich jedoch um kunstvolles Spiel professioneller Künstler handelte, da wollte man die Masken nicht. Und warum? Weil man, und war es auch nur das Publikum auf den bevorzugten näheren Plätzen, ähnlich wie bei den Gladiatorenkämpfen sich allmählich daran gewöhnte, das Mienenspiel zu beobachten. In den kleinern modernen Theatern ist der Raum kein Grund mehr für die Masken. Aber auch aus inneren Gründen mußten sie verschwinden. Bei der idealen Einfachheit des antiken Drama's genügte Tracht, Haltung und Vortrag, um die Anforderungen der Kunst zu erfüllen, ja es war bei den gewaltigen Schicksals-

Doch der Schauspieler verhalte sich bei der Ohrfeige, wie er will: der dramatische Dichter arbeitet zwar für den Schauspieler, aber er muß sich darum nicht alles versagen, was diesem weniger thulich und bequem ist. Kein Schauspieler kann roth werden, wenn er will, aber gleichwohl darf es ihm der Dichter vorschreiben, gleichwohl darf er den einen sagen lassen, daß er es den andern werden sieht. Der Schauspieler will sich nicht ins Gesichte schlagen lassen; er glaubt, es mache ihn verächtlich; es verwirrt ihn, es schmerzt ihn: recht gut! Wenn er es in seiner Kunst so weit noch nicht gebracht hat, daß ihn so etwas nicht verwirret, wenn er seine Kunst so sehr nicht liebet, daß er sich ihr zum Besten eine kleine Kränkung will gefallen lassen, so suche er über die Stelle so gut wegzukommen, als er kann, er weiche dem Schlage aus, er halte die Hand vor, nur verlange er
nicht, daß sich der Dichter seinetwegen mehr Bedenklichkeiten machen soll, 237
als er sich der Person wegen macht, die er ihn vorstellen läßt. Wenn der wahre Diego, wenn der wahre Essex eine Ohrfeige hinnehmen muß, was wollen ihre Repräsentanten dawider einzuwenden haben?

Aber der Zuschauer will vielleicht keine Ohrfeige geben sehen? Oder höchstens nur einem Bedienten, den sie nicht besonders schimpft, für den sie eine seinem Stande angemessene Züchtigung ist? Einem Helden hingegen, einem Helden eine Ohrfeige! wie klein, wie unanständig! — Und wenn sie das nun

---

schlägen, welche die antike Tragödie in ihrer ganzen zermalmenden Wucht darstellte, fast nöthig, daß sich nirgends die Subjectivität des Schauspielers vordränge. So waren die Masken in dem alten Drama und zwar in allen seinen Entwicklungsphasen dem Wesen der Kunst auch immer entsprechend. Im modernen Drama, genauer gesprochen in der modernen Tragödie, denn in der Komödie sind wir künstlerisch keinen Schritt weiter als die Alten gekommen, liegt die Sache ganz anders. Die moderne Tragödie ist pathologisch und stellt das Individuum im Conflict mit höheren Gewalten dar, denen es unterliegt, weil es im Gefühle des eigenen Werthes und Wollens und mit Verkennung der ihm gesetzten Schranken — das ist seine Verschuldung! — Bestehendes angreift, freilich aber im Sühntode wenigstens seine Idee zum Siege führt. Deshalb nennt Hettner (Das moderne Drama S. 102) den Höhepunkt des modernen Drama's „die Tragödie der Idee". Ein so handelndes und leidendes Individuum müssen wir sehen, ganz und genau, vor Allem aber seinen Gesichtsausdruck, welcher ein Spiegel der Seele sein muß; ohne Mienenspiel würde uns jede mimische Darstellung, um nicht zu sagen unerträglich, doch jedenfalls unvollkommen dünken. Die Maske würde somit einen schreienden Mißton in das moderne Drama bringen, ja dem Wesen desselben widersprechen. Im Verhältniß zu der grundsätzlichen Forderung einer Beseitigung der Masken, welche die moderne Tragödie an uns stellt, erscheinen also die Vortheile, welche sich Lessing an unserer Stelle von deren Beibehaltung verspricht, kleinlich, wenn nicht lächerlich. Nehmen wir hinzu, wie hoch Lessing die Schauspielkunst stets gestellt hat, so haben wir es hier jedenfalls mit einer jener vielen Stellen zu thun, wo Lessing absichtlich übertreibt, um zum Widerspruche zu reizen und so die Erkenntniß der Wahrheit zu fördern.

3) Contenance halten (franz. tenir bonne contenance) = die Fassung behalten, (zum bösen Spiele) gute Miene machen.

eben sein soll? Wenn eben diese Unanständigkeit die Quelle der gewaltsamsten Entschließungen, der blutigsten Rache werden soll und wird? Wenn jede geringere Beleidigung diese schreckliche Wirkungen nicht hätte haben können? Was in seinen Folgen so tragisch werden kann, was unter gewissen Personen nothwendig so tragisch werden muß, soll dennoch aus der Tragödie ausgeschlossen sein, weil es auch in der Komödie, weil es auch in dem Possenspiele Platz findet? Worüber wir einmal lachen, sollen wir ein andermal nicht erschrecken können?

Wenn ich die Ohrfeigen aus einer Gattung des Drama verbannt wissen möchte, so wäre es aus der Komödie. Denn was für Folgen kann sie da haben? Traurige? die sind über ihrer Sphäre. Lächerliche, die sind unter ihr und gehören dem Possenspiele. Gar keine? so verlohnte es nicht der Mühe, sie geben zu lassen. Wer sie giebt, wird nichts als pöbelhafte Hitze, und wer sie bekömmt, nichts als knechtische Kleinmuth verrathen. Sie verbleibt also den beiden Extremis, der Tragödie und dem Possenspiele, die mehrere dergleichen Dinge gemein haben, über die wir entweder spotten oder zittern wollen.

Und ich frage jeden, der den Cid vorstellen sehen, oder ihn mit einiger Aufmerksamkeit auch nur gelesen, ob ihn nicht ein Schauder überlaufen, wenn der großsprecherische Gormas den alten würdigen Diego zu schlagen sich erdreistet? Ob er nicht das empfindlichste Mitleid für diesen und den bittersten Unwillen gegen jenen empfunden? Ob ihm nicht auf einmal alle die blutigen und traurigen Folgen, die diese schimpfliche Begegnung nach sich ziehen müsse, in die Gedanken geschossen und ihn mit Erwartung und Furcht erfüllet? Gleichwohl soll ein Vorfall, der alle diese Wirkung auf ihn hat, nicht tragisch sein?

Wenn jemals bei dieser Ohrfeige gelacht worden, so war es sicherlich von einem auf der Gallerie, der mit den Ohrfeigen zu bekannt war und
238 eben jetzt eine von seinem Nachbar verdient hätte. Wen aber die ungeschickte Art, mit der sich der Schauspieler etwa dabei betrug, wider Willen zu lächeln machte, der biß sich geschwind in die Lippe und eilte, sich wieder in die Täuschung zu versetzen, aus der fast jede gewaltsamere Handlung den Zuschauer mehr oder weniger zu bringen pflegt.

Auch frage ich, welche andere Beleidigung wohl die Stelle der Ohrfeige vertreten könnte? Für jede andere würde es in der Macht des Königs stehen, dem Beleidigten Genugthuung zu schaffen, für jede andere würde sich der Sohn weigern dürfen, seinem Vater den Vater seiner Geliebten aufzuopfern. Für diese einzige läßt das Pundonor[4] weder Entschuldigung noch Abbitte gelten, und alle gütliche Wege, die selbst der Monarch dabei

---

4) Pundonor (span.) = Ehrenpunkt, Ehrgefühl, Ehre.

einleiten will, sind fruchtlos. Corneille ließ nach dieser Denkungsart den Gormas, wenn ihm der König andeuten läßt, den Diego zufrieden zu stellen, sehr wohl antworten:

„Entschuldigungen sind werthlos dem Einen,
Dem Andern schimpflich, sühnen Kränkung nicht;
Ja der Vergleich hat meist zur Folge, daß
An Eines Stelle zweie sich entehren.“ [5]

Damals war in Frankreich das Edict wider die Duelle [6] nicht lange ergangen, dem dergleichen Maximen schnurstracks zuwiderliefen. Corneille erhielt also zwar Befehl, die ganzen Zeilen wegzulassen, und sie wurden aus dem Munde der Schauspieler verbannt. Aber jeder Zuschauer ergänzte sie aus dem Gedächtnisse und aus seiner Empfindung.

In dem Essex wird die Ohrfeige dadurch noch critischer, daß sie eine Person giebt, welche die Gesetze der Ehre nicht verbinden. Sie ist Frau und Königin: was kann der Beleidigte mit ihr anfangen? Ueber die handfertige wehrhafte Frau würde er spotten; denn eine Frau kann weder schimpfen noch schlagen. Aber diese Frau ist zugleich der Souverain, dessen Beschimpfungen unauslöschlich sind, da sie von seiner Würde eine Art von Gesetzmäßigkeit erhalten. Was kann also natürlicher scheinen, als daß Essex

---

5) Diese (von d. H. übers.) Worte standen ursprünglich in der ersten Scene des II. Actes und waren dem Grafen Gormas in den Mund gelegt. Dadurch, daß Corneille dieselben in den späteren Ausgaben seines Cid tilgte — Lessing hat die betreffende Notiz aus Voltaire's Commentar — änderte er übrigens schon deshalb nichts in der Sache, weil er an anderen Stellen seines Cid fast demselben Gedanken Ausdruck giebt. So läßt er in der dritten Scene des zweiten Actes Chimene, gegenüber den Versuchen des Königs, den Streit auf gütliche Weise beizulegen, die Worte sprechen:

„Vermittlung fruchtet nichts in diesem Fall;
Beschimpfte Ehre ist nicht herzustellen;
Gewalt wie Klugheit wirken hier umsonst;
Heilt man das Uebel, ist es nur zum Schein;
Der Haß, den innerlich die Herzen wahren,
Wird im Verborgnen glüh'nder nur genährt.“
(Uebers. v. Malvine Gräfin Maltzan.)

6) Gemeint ist das Edict, welches König Ludwig XIII. (r. v. 1610—1643) im Februar 1626 auf Antrag des Herzogs von Richelieu erließ, und welches befahl, „daß alle Duellanten, Herausforderer wie Geforderte, alle Aemter, Jahrgelder und königliche Gnadenbezeigungen verlieren und außerdem nach der Strenge der früheren Edicte bestraft werden sollten, wofern die Richter nicht nach ihrer Ueberzeugung und nach den Umständen eine Milderung für angemessen hielten; eine solche sollte aber nicht stattfinden dürfen bei denen, welche ihre Gegner getödtet hätten; und auch diejenigen, welche zur Theilnahme an einem Duelle noch andere Personen bewögen, sollten durchaus mit dem Tode bestraft werden, sowie auch die, welche dies Edict zum zweiten Male durch Herausforderung verletzten.“

sich wider diese Würde selbst auflehnet und gegen die Höhe tobet, die den Beleidiger seiner Rache entzieht? Ich wüßte wenigstens nicht, was seine letzten Vergehungen sonst wahrscheinlich hätten machen können. Die bloße Ungnade, die bloße Entsetzung seiner Ehrenstellen konnte und durfte ihn so weit nicht treiben. Aber durch eine so knechtische Behandlung außer sich
239 gebracht, sehen wir ihn alles, was ihm die Verzweiflung eingiebt, zwar nicht mit Billigung, doch mit Entschuldigung unternehmen. Die Königin selbst muß ihn aus diesem Gesichtspunkte ihrer Verzeihung würdig erkennen; und wir haben so ungleich mehr Mitleid mit ihm, als er uns in der Geschichte zu verdienen scheinet, wo das, was er hier in der ersten Hitze der gekränkten Ehre thut, aus Eigennutz und andern niedrigen Absichten geschieht.

Der Streit, sagt die Geschichte, bei welchem Essex die Ohrfeige erhielt, war über die Wahl eines Königs von Irland. Als er sahe, daß die Königin auf ihrer Meinung beharrte, wandte er ihr mit einer sehr verächtlichen Geberde den Rücken. In dem Augenblicke fühlte er ihre Hand, und seine fuhr nach dem Degen. Er schwur, daß er diesen Schimpf weder leiden könne noch wolle, daß er ihn selbst von ihrem Vater Heinrich [7] nicht würde erduldet haben, und so begab er sich vom Hofe. Der Brief, den er an den Kanzler Egerton [8] über diesen Vorfall schrieb, ist mit dem würdigsten Stolz

---

7) d. h. Heinrich VIII., der von 1509—1547 regierte und durch seine blutige Tyrannei sich in der Geschichte Englands eine traurige Berühmtheit verschafft hat. Elisabeth's Mutter war die unglückliche Anna Boleyn, die der König 1537 enthaupten ließ.

8) **Thomas Egerton** (aus Ridley, 1540—1617) widmete sich dem Studium der Rechte, lenkte dann als Advocat die Aufmerksamkeit der Königin auf sich und wurde von dieser allmählich bis zum Posten eines Großsiegelbewahrers erhoben. Erst Jakob I. (r. v. 1603—1625) ernannte ihn, und zwar im Jahre seiner Thronbesteigung, zum Großkanzler, eine Würde, die er bis kurz vor seinem Tode bekleidet hat. Seit 1610 war er auch Kanzler der Universität Oxford. Er gehörte zu den Freunden des Grafen Essex, doch war es nicht seine Schuld, daß der Unbesonnene sich in's Verderben stürzte. — Der Brief, den Graf Essex damals an Egerton richtete und den Hume a. a. O. p. 524 und 825 abgedruckt hat, ist zu charakteristisch, als daß wir es uns versagen könnten, hier wenigstens die Schlußworte (übers. v. d. H.) beizufügen: „Wenn ich auf die gemeinste Weise beschimpft werde, kann dann die Religion mir Kraft geben, noch um Verzeihung zu bitten? Ist das Gottes Wille? Ist es Gottlosigkeit, wenn man es nicht thut? Wie? können die Fürsten nicht irren? Kann den Unterthanen nicht auch Unrecht geschehen? Giebt es eine Macht auf Erden, die unendlich ist? Verzeiht mir, edler Lord, nimmer vermag ich Eure Anschauung zu theilen; mag Salomon's Narr lachen, wenn er geschlagen wird, mögen diejenigen, welche meinen von Fürsten Nutzen zu ziehen, unempfindlich sein gegen fürstliche Beschimpfungen, mögen diejenigen, welche nicht an ein absolutes Wesen im Himmel glauben (wohl eine Anspielung auf Essex' Feind Walther Raleigh — s. St. XXIII. A. 4 —, dem man zum Vorwurfe machte, daß er nicht an Gott glaubte), eine unendlich unbegränzte Macht auf Erden anerkennen, was mich betrifft, so habe ich Unrecht erlitten, ich fühle es; meine Sache ist gut, ich weiß es; und was auch

abgefaßt, und er schien fest entschlossen, sich der Königin nie wieder zu nähern. Gleichwohl finden wir ihn bald darauf wieder in ihrer völligen Gnade und in der völligen Wirksamkeit eines ehrgeizigen Lieblings. Diese Versöhnlichkeit, wenn sie ernstlich war, macht uns eine sehr schlechte Idee von ihm, und keine viel bessere, wenn sie Verstellung war. In diesem Falle war er wirklich ein Verräther, der sich alles gefallen ließ, bis er den rechten Zeitpunkt gekommen zu sein glaubte. Ein elender Weinpacht, den ihm die Königin nahm, brachte ihn am Ende weit mehr auf als die Ohrfeige, und der Zorn über diese Verschmälerung seiner Einkünfte verblendete ihn so, daß er ohne alle Ueberlegung losbrach. So finden wir ihn in der Geschichte und verachten ihn. Aber nicht so bei dem Banks, der seinen Aufstand zu der unmittelbaren Folge der Ohrfeige macht und ihm weiter keine treulosen Absichten gegen seine Königin beigelegt. Sein Fehler ist der Fehler einer edeln Hitze, den er bereuet, der ihm vergeben wird, und der blos durch die Bosheit seiner Feinde der Strafe nicht entgeht, die ihm geschenkt war.

Siebenundfunfzigstes Stück.

Den 17. November 1767.

Banks hat die nämlichen Worte beibehalten, die Essex über die Ohrfeige 240
ausstieß. Nur daß er ihn dem einen Heinriche noch alle Heinriche in der Welt, mit sammt Alexandern, beifügen läßt.(*) Sein Essex ist überhaupt

(*) Act III. „Bei aller Schlauheit,
Bei aller Weibertück in Euch, schwör ich,
Daß, wäret Ihr ein Mann, Ihr hättet nicht,
Nein, Euer kühner Vater Heinrich hätte
Dies nicht gewagt. Was sag ich? Heinrich nur?
Nein alle Heinriche sammt Alexander,
Wär' er am Leben, traun sie sollten nicht
Sich solcher Handlung rühmen ungestraft!" [Uebers. v. d. H.]

---

immer kommen möge, alle Mächte auf Erden können nicht mehr Strenge und Zähigkeit im Unterdrücken äußern, als ich zu zeigen vermag im Ertragen Alles dessen, was mir aufgetragen werden kann oder wird. Im Anfange Eures Briefes macht Ihr mich, edler Lord, zum Spieler, Euch selbst zum Zuschauer; nun könnt Ihr zwar mich, den Darsteller meines eigenen Spieles, besser sehen als ich, aber so lange Ihr nur seht und ich leide, so lange auch muß ich nothwendigerweise, mit Verlaub zu sagen, mehr fühlen als Ihr." — Dadurch, daß Essex Abschriften dieses Briefes an seine Freunde vertheilte, gewinnt es den Anschein, als habe er damals bereits sich keine Hoffnung mehr gemacht, von der Königin wieder in Gnaden angenommen zu werden.

zu viel Prahler, und es fehlet wenig, daß er nicht ein eben so großer Gasconier[1] ist, als der Essex des Gasconiers Calprenede. Dabei erträgt er sein Unglück viel zu kleinmüthig, und ist bald gegen die Königin eben so kriechend, als er vorher vermessen gegen sie war. Banks hat ihn zu sehr nach dem Leben geschildert. Ein Charakter, der sich so leicht vergißt, ist kein Charakter, und eben daher der dramatischen Nachahmung unwürdig. In der Geschichte kann man dergleichen Widersprüche mit sich selbst für Verstellung halten, weil wir in der Geschichte doch selten das Innerste des Herzens kennen lernen; aber in dem Drama werden wir mit dem Helden allzuvertraut, als daß wir nicht gleich wissen sollten, ob seine Gesinnungen wirklich mit den Handlungen, die wir ihm nicht zugetrauet hätten, übereinstimmen oder nicht. Ja, sie mögen es, oder sie mögen es nicht: der tragische Dichter kann ihn in beiden Fällen nicht recht nutzen. Ohne Verstellung fällt der Charakter weg, bei der Verstellung die Würde desselben.

Mit der Elisabeth hat er in diesen Fehler nicht fallen können. Diese Frau bleibt sich in der Geschichte immer so vollkommen gleich, als es wenige Männer bleiben. Ihre Zärtlichkeit selbst, ihre heimliche Liebe zu dem Essex, hat er mit vieler Anständigkeit behandelt, sie ist auch bei ihm gewissermaßen noch ein Geheimniß. Seine Elisabeth klagt nicht, wie die Elisabeth des Corneille, über Kälte und Verachtung, über Gluth und Schicksal; sie spricht
241 von keinem Gifte, das sie verzehre; sie jammert nicht, daß ihr der Undankbare eine Suffolk[2] vorziehe, nachdem sie ihm doch deutlich genug zu verstehen gegeben, daß er um sie allein seufzen solle, u. s. w. Keine von diesen Armseligkeiten kömmt über ihre Lippen. Sie spricht nie als eine Verliebte, aber sie handelt so. Man hört es nie, aber man sieht es, wie theuer ihr Essex ehedem gewesen und noch ist. Einige Funken Eifersucht verrathen sie, sonst würde man sie schlechterdings für nichts, als für seine Freundin halten können.

Mit welcher Kunst aber Banks ihre Gesinnungen gegen den Grafen in Action zu setzen gewußt, das können folgende Scenen des dritten Aufzuges zeigen. — Die Königin glaubt sich allein und überlegt den unglücklichen Zwang ihres Standes, der ihr nicht erlaube, nach der wahren Neigung

---

1) s. St. V. A. 2.

2) Th. Corneille läßt den Grafen Essex Liebe vorgeben (Act I. Sc. 1) zur Schwester eines Suffolk, um seine vom Dichter als wirklich angenommene Liebe zur Herzogin von Irton zu maskiren. In Wahrheit aber ist weder die eine noch die andere Geliebte historisch. Vielmehr war Essex mit der Tochter des Sir Francis Walsingham (aus Chiselhurst, 1536—1590) heimlich vermählt, der 1570 britischer Gesandter in Paris, 1573 Staatssecretär des Auswärtigen war und 1581 über den Abschluß des Heirathsvertrags zwischen Elisabeth und dem Herzog von Alençon verhandelte (s. St. LX. A. 7), schließlich aber diese Verbindung insgeheim zu hintertreiben wußte.

ihres Herzens zu handeln. Indem wird sie die Nottingham gewahr, die ihr nachgekommen. —

Die Königin. Du hier, Nottingham? Ich glaubte, ich sei allein.

Nottingham. Verzeihe, Königin, daß ich so kühn bin. Und doch befiehlt mir meine Pflicht noch kühner zu sein. — Dich bekümmert etwas. Ich muß fragen, — aber erst auf meinen Knieen Dich um Verzeihung bitten, daß ich es frage — Was ist's, das Dich bekümmert? Was ist es, das diese erhabene Seele so tief herabbeuget? — Oder ist Dir nicht wohl?

Die Königin. Steh auf, ich bitte dich. — Mir ist ganz wohl. — Ich danke dir für deine Liebe. — Nur unruhig, ein wenig unruhig bin ich, — meines Volkes wegen. Ich habe lange regiert, und ich fürchte, ihm nur zu lange. Es fängt an, meiner überdrüssig zu werden. — Neue Kronen sind wie neue Kränze, die frischesten sind die lieblichsten. Meine Sonne neiget sich, sie hat in ihrem Mittage zu sehr gewärmet; man fühlet sich zu heiß, man wünscht, sie wäre schon untergegangen. — Erzähle mir doch, was sagt man von der Ueberkunft des Essex?

Nottingham. — Von seiner Ueberkunft — sagt man — nicht das Beste. Aber von ihm — er ist für einen so tapfern Mann bekannt. —

Die Königin. Wie? tapfer? da er mir so dienet? — Der Verräther!

Nottingham. Gewiß, es war nicht gut —

Die Königin. Nicht gut! nicht gut? — Weiter nichts?

Nottingham. Es war eine verwegene, frevelhafte That.

Die Königin. Nicht wahr, Nottingham? — Meinen Befehl so gering 242
zu schätzen! Er hätte den Tod dafür verdienet. — Weit geringere Verbrechen haben hundert weit geliebtern Lieblingen den Kopf gekostet. —

Nottingham. Ja wohl. — Und doch sollte Essex, bei so viel größerer Schuld, mit geringerer Strafe davon kommen? Er sollte nicht sterben?

Die Königin. Er soll! — Er soll sterben, und in den empfindlichsten Martern soll er sterben! — Seine Pein sei wie seine Verrätherei, die größte von allen! — und dann will ich seinen Kopf und seine Glieder nicht unter den finstern Thoren, nicht auf den niedrigen Brücken, auf den höchsten Zinnen will ich sie aufgesteckt wissen, damit jeder, der vorübergeht, sie erblicke und ausrufe: Siehe da, den stolzen undankbaren Essex! Diesen Essex, welcher der Gerechtigkeit seiner Königin trotzte! — Wohl gethan! Nicht mehr, als er verdiente! — Was sagst du, Nottingham? Meinest du nicht auch? — Du schweigst? Warum schweigst du? Willst du ihn noch vertreten?

Nottingham. Weil Du es denn befiehlst, Königin, so will ich Dir alles sagen, was die Welt von diesem stolzen, undankbaren Manne spricht. —

Die Königin. Thu das! — Laß hören: was sagt die Welt von ihm und mir?

Nottingham. Von Dir, Königin? — Wer ist es, der von Dir nicht mit Entzücken und Bewunderung spräche? — Der Nachruhm eines verstorbenen Heiligen ist nicht lauterer als Dein Lob, von dem aller Zungen ertönen. Nur dieses Einzige wünschet man, und wünschet es mit den heißesten Thränen, die aus der reinsten Liebe gegen Dich entspringen, — dieses Einzige, daß Du geruhen möchtest, ihren Beschwerden gegen diesen Essex abzuhelfen, einen solchen Verräther nicht länger zu schützen, ihn nicht länger der Gerechtigkeit und der Schande vorzuenthalten, ihn endlich der Rache zu überliefern —

Die Königin. Wer hat mir vorzuschreiben?

Nottingham. Dir vorzuschreiben! — Schreibet man dem Himmel vor, wenn man ihn in tiefester Unterwerfung anflehet? — Und so flehet Dich alles wider den Mann an, dessen Gemüthsart so schlecht, so boshaft ist, daß er es auch nicht der Mühe werth achtet, den Heuchler zu spielen. — Wie stolz! wie aufgeblasen! Und wie unartig, pöbelhaft stolz; nicht anders als ein elender Lakey auf seinen bunten verbrämten Rock! — Daß er tapfer ist, räumt man ihm ein, aber so, wie es der Wolf oder der Bär ist, blind
243 zu, ohne Plan und Vorsicht. Die wahre Tapferkeit, welche eine edle Seele über Glück und Unglück erhebt, ist fern von ihm. Die geringste Beleidigung bringt ihn auf; er tobt und raset über ein Nichts; alles soll sich vor ihm schmiegen; überall will er allein glänzen, allein hervorragen. Lucifer[3] selbst,

---

3) Lucifer (wahrscheinlich eine Uebersetzung des griechischen Phosphoros) bedeutet in der römischen Mythologie den Morgen- und Abendstern. Durch eine falsche allegorische Erklärung der Worte Jesaias XIV, 12: „Wie bist du vom Himmel gefallen, du schöner Morgenstern", mit welchen der Prophet den König von Babylon meinte, die aber auf den Teufel bezogen wurden, entstand die irrige Meinung, Lucifer bezeichne den Teufel. Das Mißverständniß geht zurück auf den großen Kirchenvater Eusebius (Bischof von Caesarea, starb 340), den Vater der Kirchengeschichte und Herausgeber der Septuaginta, welcher in seinem Werke „Vorbereitung zu einer evangelischen Beweisführung (*Εὐαγγελικῆς ἀποδείξεως παρασκευή*) IV, 9 jene Stelle anführt, um den Teufel zu bezeichnen. Athanasius (aus Alexandria, 296—373), jener strenggläubige Bischof von Alexandria, dem wir das Nicänische Glaubensbekenntniß verdanken, geht dann weiter, indem er (Contra Arian. I und II) den Fall des Teufels, der ursprünglich ein guter Engel gewesen sei, aus jener Stelle des Jesaias beweisen will, die er also nicht zuerst anwandte, wie Bekker „Bezauberte Welt" I, 146 behauptet. Von da an wurde dies Kirchenlehre und, wie Roskoff „Geschichte des Teufels" S. 267 sagt, „den Manichäern (mit ihrem aus der

der den ersten Samen des Lasters in dem Himmel ausstreuete, war nicht ehrgeiziger und herrschsüchtiger, als er. Aber so wie dieser aus dem Himmel stürzte — —

Die Königin. Gemach, Nottingham, gemach! — Du eiferst dich ja ganz aus dem Athem. — Ich will nichts mehr hören — (bei Seite) Gift und Blattern auf ihre Zunge! — Gewiß, Nottingham, du solltest dich schämen, so etwas auch nur nachzusagen, dergleichen Niederträchtigkeiten des boshaften Pöbels zu wiederholen. Und es ist nicht einmal wahr, daß der Pöbel das sagt. Er denkt es auch nicht. Aber ihr, ihr wünscht, daß er es sagen möchte.

Nottingham. Ich erstaune, Königin —

Die Königin. Worüber?

Nottingham. Du gebotest mir selbst, zu reden —

Die Königin. Ja, wenn ich es nicht bemerkt hätte, wie gewünscht dir dieses Gebot kam! wie vorbereitet du darauf warest! Auf einmal glühte dein Gesicht, flammte dein Auge; das volle Herz freute sich überzufließen, und jedes Wort, jede Geberde hatte seinen längst abgezielten Pfeil, deren jeder mich mit trifft.

Nottingham. Verzeihe, Königin, wenn ich in dem Ausdrucke meine Schuldigkeit gefehlet habe. Ich maß ihn nach Deinem ab.

Die Königin. Nach meinem? — Ich bin seine Königin. Mir steht es frei, dem Dinge, das ich geschaffen habe, mitzuspielen, wie ich will. — Auch hat er sich der gräßlichsten Verbrechen gegen meine Person schuldig gemacht. Mich hat er beleidiget, aber nicht dich. — Womit könnte dich der arme Mann beleidiget haben? Du hast keine Gesetze, die er übertreten, keine Unterthanen, die er bedrücken, keine Krone, nach der er streben

---

altpersischen Religion herübergenommenen Dualismus eines guten und eines bösen Princips) und den (manichäisirenden) Priscillianisten gegenüber erklärte die Kirchenlehre nach dem Vorgange der früheren Periode selbst den Teufel für ein Geschöpf Gottes, das aus eigenem Willen von Gott abgefallen, böse geworden sei und viele Engel zum Abfall verleitet habe," (vgl. Theodoret, aus Antiochia, 393 bis um die Mitte des fünften Jahrhunderts, Bischof von Cyrrhus in Syrien, in seiner großen „Kirchengeschichte" — *κατὰ πασῶν τῶν αἱρέσεων ἢ ψεύδους καὶ ἀληθείας διάγνωσις* — Bch. V. Cap. 8). So ging Lucifer in die Vorstellung der mittelalterlichen Christenheit als der oberste der Teufel über, welcher sich aus Eifersucht gegen Gottes Allmacht aufgelehnt habe, selbst abgefallen sei und mit seinen Anhängern aus dem Himmel gestoßen und in den untersten Pfuhl der Hölle verbannt sei. Bekannt ist, daß er in dieser Gestalt in Dante's Göttlicher Komödie (Hölle Gsg. XXXIV. V. 37 ff.) und in Milton's Verlorenem Paradiese (Bch. X. V. 425) erscheint. Letzteres war 1667, also kurz vor Banks' Essex erschienen und hat möglicherweise in der betreffenden Stelle auf den englischen Dichter eingewirkt, so daß er jenen Vergleich heranzog.

könnte. Was findest du denn also für ein grausames Vergnügen, einen Elenden, der ertrinken will, lieber noch auf den Kopf zu schlagen, als ihm die Hand zu reichen?

Nottingham. Ich bin zu tadeln —

Die Königin. Genug davon! — Seine Königin, die Welt, das Schicksal selbst erklärt sich wider diesen Mann, und doch scheinet er dir kein Mitleid, keine Entschuldigung zu verdienen? —

244 Nottingham. Ich bekenne es, Königin, —

Die Königin. Geh, es sei dir vergeben! — Rufe mir gleich die Rutland her. —

Achtundfunfzigstes Stück.

Den 20. November 1767.

Nottingham geht, und bald darauf erscheinet Rutland. Man erinnere sich, daß Rutland ohne Wissen der Königin mit dem Essex vermählt ist.

Die Königin. Kömmst du, liebe Rutland? Ich habe nach dir geschickt. — Wie ists? Ich finde dich seit einiger Zeit so traurig. Woher diese trübe Wolke, die dein holdes Auge umziehet? Sei munter, liebe Rutland! Ich will dir einen wackern Mann suchen.

Rutland. Großmüthige Frau! Ich verdiene es nicht, daß meine Königin so gnädig auf mich herabsiehet.

Die Königin. Wie kannst du so reden? — Ich liebe dich; ja wohl liebe ich dich. — Du sollst es daraus schon sehen! — Eben habe ich mit der Nottingham, der widerwärtigen! — einen Streit gehabt; und zwar — über Mylord Essex.

Rutland. Ha!

Die Königin. Sie hat mich recht sehr geärgert. Ich konnte sie nicht länger vor Augen sehen.

Rutland. (bei Seite) Wie fahre ich bei diesem theuern Namen zusammen! Mein Gesicht wird mich verrathen. Ich fühl es; ich werde blaß — und wieder roth. —

Die Königin. Was ich dir sage, macht dich erröthen? —

Rutland. Dein so überraschendes, gütiges Vertrauen, Königin, —

Die Königin. Ich weiß, daß du mein Vertrauen verdienest. — Komm, Rutland, ich will dir alles sagen. Du sollst mir rathen. — Ohne Zweifel, liebe Rutland, wirst du es auch gehört haben, wie sehr das

Volk wider den armen, unglücklichen Mann schreiet, was für Verbrechen es ihm zur Last leget. Aber das Schlimmste weißt du vielleicht noch nicht? Er ist heute aus Irland angekommen, wider meinen ausdrücklichen Befehl, und hat die dortigen Angelegenheiten in der größten Verwirrung gelassen.

Rutland. Darf ich Dir, Königin, wohl sagen, was ich denke? — 245
Das Geschrei des Volkes ist nicht immer die Stimme der Wahrheit. Sein Haß ist öfters so ungegründet —

Die Königin. Du sprichst die wahren Gedanken meiner Seele. — Aber, liebe Rutland, er ist dem ohngeachtet zu tadeln. — Komm her, meine Liebe; laß mich an deinen Busen mich lehnen. — O gewiß, man legt mir es zu nahe! Nein, so will ich mich nicht unter ihr Joch bringen lassen. Sie vergessen, daß ich ihre Königin bin. — Ah, Liebe; so ein Freund hat mir längst gefehlt, gegen den ich meinen Kummer ausschütten kann!

Rutland. Siehe meine Thränen, Königin, — Dich so leiden zu sehen, die ich so bewundere! — O, daß mein guter Engel Gedanken in meine Seele und Worte auf meine Zunge legen wollte, den Sturm in Deiner Brust zu beschwören und Balsam in Deine Wunden zu gießen!

Die Königin. O, so wärest du mein guter Engel! mitleidige, beste Rutland! — Sage, ist es nicht Schade, daß so ein braver Mann ein Verräther sein soll? daß so ein Held, der wie ein Gott verehret ward, sich so erniedrigen kann, mich um einen kleinen Thron bringen zu wollen?

Rutland. Das hätte er gewollt? das könnte er wollen? Nein, Königin, gewiß nicht, gewiß nicht! Wie oft habe ich ihn von Dir sprechen hören! mit welcher Ergebenheit, mit welcher Bewunderung, mit welchem Entzücken habe ich ihn von Dir sprechen hören!

Die Königin. Hast du ihn wirklich von mir sprechen hören?

Rutland. Und immer als einen Begeisterten, aus dem nicht kalte Ueberlegung, aus dem ein inneres Gefühl spricht, dessen er nicht mächtig ist. Sie ist, sagte er, die Göttin ihres Geschlechts, so weit über alle andere Frauen erhaben, daß das, was wir in diesen am meisten bewundern, Schönheit und Reiz, in ihr nur die Schatten sind, ein größeres Licht dagegen abzusetzen. Jede weibliche Vollkommenheit verliert sich in ihr, wie der schwache Schimmer eines Sternes in dem alles überströmenden Glanze des Sonnenlichts. Nichts übersteigt ihre Güte; die Huld selbst beherrschet in ihrer Person diese glückliche Insel; ihre Gesetze sind aus dem ewigen Gesetzbuche des Himmels gezogen und werden dort von Engeln wieder aufgezeichnet. — O, unterbrach er sich dann mit einem Seufzer, der sein ganzes getreues Herz ausdrückte, o, daß sie nicht unsterblich sein kann! Ich wünsche
ihn nicht zu erleben, den schrecklichen Augenblick, wenn die Gottheit diesen 246

Abglanz von sich zurückruft, und mit eins sich Nacht und Verwirrung über Britannien verbreiten.

Die Königin. Sagte er das, Rutland?

Rutland. Das, und weit mehr. Immer so neu als wahr in Deinem Lobe, dessen unversiegene[1] Quelle von den lautersten Gesinnungen gegen dich überströmte. —

Die Königin. O, Rutland, wie gern glaube ich dem Zeugnisse, das du ihm giebst!

Rutland. Und kannst ihn noch für einen Verräther halten?

Die Königin. Nein; — aber doch hat er die Gesetze übertreten. — Ich muß mich schämen, ihn länger zu schützen. — Ich darf es nicht einmal wagen, ihn zu sehen.

Rutland. Ihn nicht zu sehen, Königin? nicht zu sehen? — Bei dem Mitleid, das seinen Thron in Deiner Seele aufgeschlagen, beschwöre ich Dich, — Du mußt ihn sehen! Schämen? wessen? daß Du mit einem Unglücklichen Erbarmen hast? Gott hat Erbarmen: und Erbarmen sollte Könige schimpfen? — Nein, Königin, sei auch hier Dir selbst gleich. Ja, Du wirst es; Du wirst ihn sehen, wenigstens einmal sehen —

Die Königin. Ihn, der meinen ausdrücklichen Befehl so geringschätzen können? Ihn, der sich so eigenmächtig vor meine Augen drängen darf? Warum blieb er nicht, wo ich ihm zu bleiben befahl?

Rutland. Rechne ihm dieses zu keinem Verbrechen! Gieb die Schuld der Gefahr, in der er sich sahe. Er hörte, was hier vorging; wie sehr man ihn zu verkleinern, ihn Dir verdächtig zu machen suche. Er kam also zwar ohne Erlaubniß, aber in der besten Absicht, in der Absicht, sich zu rechtfertigen und Dich nicht hintergehen zu lassen.

Die Königin. Gut; so will ich ihn denn sehen, und will ihn gleich sehen. — O, meine Rutland, wie sehr wünsche ich es, ihn noch immer eben so rechtschaffen zu finden, als tapfer ich ihn kenne!

Rutland. O, nähre diese günstige Gedanken! Deine königliche Seele kann keine gerechtere hegen. — Rechtschaffen! So wirst du ihn gewiß finden. Ich wollte für ihn schwören; bei aller Deiner Herrlichkeit für ihn schwören, daß er es nie aufgehöret zu sein. Seine Seele ist reiner als die Sonne, die Flecken hat, und irdische Dünste an sich ziehet und Geschmeiß ausbrütet. — Du sagst, er ist tapfer, und wer sagt es nicht? Aber ein
247 tapferer Mann ist keiner Niederträchtigkeit fähig. Bedenke, wie er die Rebellen gezüchtiget, wie furchtbar er Dich dem Spanier gemacht, der vergebens die Schätze seiner Indien wider Dich verschwendete. Sein Name floh

---

1) unversiegene = unversiegbare, unerschöpfliche.

vor Deinen Flotten und Völkern vorher, und ehe diese noch eintrafen, hatte öfters schon sein Name gesiegt.

Die Königin. (bei Seite) Wie beredt sie ist! — Ha! dieses Feuer, diese Innigkeit, — das bloße Mitleid gehet so weit nicht. — Ich will es gleich hören! — (zu ihr) Und dann, Rutland, seine Gestalt —

Rutland. Recht, Königin, seine Gestalt. — Nie hat eine Gestalt den innern Vollkommenheiten mehr entsprochen! — Bekenn es, Du, die Du selbst so schön bist, daß man nie einen schönern Mann gesehen! So würdig, so edel, so kühn und gebieterisch die Bildung! Jedes Glied, in welcher Harmonie mit dem andern! Und doch das Ganze von einem so sanften lieblichen Umrisse! Das wahre Modell der Natur, einen vollkommenen Mann zu bilden! Das seltene Muster der Kunst, die aus hundert Gegenständen zusammensuchen muß, was sie hier bei einander findet!

Die Königin. (bei Seite) Ich dacht es! — Das ist nicht länger auszuhalten. — (zu ihr) Wie ist dir, Rutland? Du geräthst außer dir. Ein Wort, ein Bild überjagt das andere. Was spielt so den Meister über dich? Ist es blos deine Königin, ist es Essex selbst, was diese wahre, oder diese erzwungene Leidenschaft wirket? — (bei Seite) Sie schweigt; — ganz gewiß, sie liebt ihn. — Was habe ich gethan? Welchen neuen Sturm habe ich in meinem Busen erregt? u. s. w.

Hier erscheinen Burleigh und die Nottingham wieder, der Königin zu sagen, daß Essex ihren Befehl erwarte. Er soll vor sie kommen. „Rutland", sagt die Königin, „wir sprechen einander schon weiter; geh nur. — „Nottingham, tritt du näher." Dieser Zug der Eifersucht ist vortrefflich. Essex kömmt, und nun erfolgt die Scene mit der Ohrfeige. Ich wüßte nicht, wie sie verständiger und glücklicher vorbereitet sein könnte. Essex anfangs scheinet sich völlig unterwerfen zu wollen; aber da sie ihm befiehlt, sich zu rechtfertigen, wird er nach und nach hitzig; er prahlt, er pocht, er trotzt. Gleichwohl hätte alles das die Königin so weit nicht aufbringen können, wenn ihr Herz nicht schon durch Eifersucht erbittert gewesen wäre. Es ist eigentlich die eifersüchtige Liebhaberin, welche schlägt, und die sich nur der Hand der Königin bedienet. Eifersucht überhaupt schlägt gern. —

Ich, meines Theils möchte diese Scenen lieber auch nur gedacht, als 248
den ganzen Essex des Corneille gemacht haben. Sie sind so charakteristisch, so voller Leben und Wahrheit, daß das Beste des Franzosen eine sehr armselige Figur dagegen macht.

Neunundfunfzigstes Stück.

Den 24. November 1767.

Nur den Stil des Banks muß man aus meiner Uebersetzung nicht beurtheilen.[1] Von seinem Ausdrucke habe ich gänzlich abgehen müssen. Er ist zugleich so gemein[2] und so kostbar[3], so kriechend und so hochtrabend, und das nicht von Person zu Person, sondern ganz durchaus, daß er zum Muster dieser Art von Mißhelligkeit[4] dienen kann. Ich habe mich zwischen beide Klippen so gut als möglich durchzuschleichen gesucht, dabei aber doch an der einen lieber, als an der andern scheitern wollen.

Ich habe mich mehr vor dem Schwülstigen gehütet, als vor dem Platten. Die mehresten hätten vielleicht gerade das Gegentheil gethan; denn schwülstig und tragisch halten viele so ziemlich für einerlei. Nicht nur viele der Leser, auch viele der Dichter selbst. Ihre Helden sollten wie andere Menschen sprechen? Was wären das für Helden? „Sentenzen und Blasen und ellenlange Worte“[5], das macht ihnen den wahren Ton der Tragödie.

„Wir haben es an nichts fehlen lassen“, sagt Diderot,(*) (man merke, daß er vornehmlich von seinen Landsleuten spricht) „das Drama „aus dem Grunde zu verderben. Wir haben von den Alten die volle präch- „tige Versification beibehalten, die sich doch nur für Sprachen von sehr

(*) Zweite Unterredung hinter dem Natürlichen Sohne. S. d. Uebers. 247. [éd. Amsterdam 1759. tom. I. p. 179].

---

1) Am 3. Februar 1772 schreibt Karl Lessing an seinen Bruder: „In deiner Emilia Galotti herrscht ein Ton, den ich in keiner Tragödie, so viel ich deren gelesen, gefunden habe; ein Ton, der nicht das Trauerspiel erniedrigt, sondern nur so herunterstimmt, daß es ganz natürlich wird und desto leichter Eingang in unsere Empfindungen erhält. Ich besinne mich wohl, daß du in deiner Dramaturgie aus dem Banks'schen Trauerspiele Elisabeth oder Essex einige Scenen in eine solche Sprache übersetzt hast; aber wer diese Scenen im Originale suchen will (denn ich habe es gelesen) — der muß sein, was du bist.“

2) „gemein“ im Gegensatze zu „kostbar“ wird der Ausdruck in so fern genannt, als er Menschen von den verschiedensten Ständen und von der verschiedensten Bildung zukommen könnte, also nicht dem einen oder dem anderen eigenthümlich ist.

3) über die Bedeutung von kostbar s. St. XIV. A. 27.

4) Mißhelligkeit ist hier, wie auch sonst, von Lessing im Sinne von Mißverhältniß, Mangel an Einklang, Widerspruch gebraucht.

5) übersetzt aus der Dichtkunst des Horaz V. 97, wobei zu beachten ist, daß Blasen (lat. = ampullae d. h. kolbenförmige Gefäße mit engem Halse, kleine Flaschen) von Lessing in der Bedeutung Redeprunk, Bombast gebraucht wird. Bereits Diderot hatte unmittelbar vor der obenangeführten Stelle jenen Horazischen Vers angezogen.

„abgemessenen Quantitäten und sehr merklichen Accenten, nur für weitläufige „Bühnen, nur für eine in Noten gesetzte und mit Instrumenten begleitete „Deklamation so wohl schickt: ihre Einfalt aber in der Verwickelung „und dem Gespräche und die Wahrheit ihrer Gemälde haben wir fah- „ren lassen.“

Diderot hätte noch einen Grund hinzufügen können, warum wir uns 249
den Ausdruck der alten Tragödien nicht durchgängig zum Muster nehmen dürfen. Alle Personen sprechen und unterhalten sich da auf einem freien, öffentlichen Platze, in Gegenwart einer neugierigen Menge Volks. Sie müssen also fast immer mit Zurückhaltung und Rücksicht auf ihre Würde, sprechen; sie können sich ihrer Gedanken und Empfindungen nicht in den ersten den besten Worten entladen; sie müssen sie abmessen und wählen. Aber wir Neuern, die wir den Chor abgeschafft[6], die wir unsere Personen

6) Es dürfte wohl hier genügen mit Verweisung auf das, was St. XVIII. A. 16 und St. XXVI. A. 5 gesagt ist, wenn wir noch einmal darauf aufmerksam machen, daß das alte klassische (griechische) Drama den Chor besaß, daß es aber selbst schon, als seine Blüthezeit vorüber war, ihn zunächst veräußerlichte und wie bei Euripides in der Tragödie mehr als lyrische Zuthat zum Stück, denn als organisches Glied desselben behandelte, in der Komödie dagegen seit der letzten Zeit des Aristophanes (in Beginn des IV. Jahrhunderts vor Christus) allmählich ganz fallen ließ, so daß ihn die neue attische Komödie und deren römische Nachbildungen nicht mehr kennen. Der Chor war eben im Wesen des griechischen Drama's, namentlich der Tragödie, begründet, als die „ideale Person, welche die ganze Handlung trägt und begleitet“ (Schiller im Vorwort zur „Braut von Messina“). Wenn jenes ihn selbst aufgab, mußte es durch seine Entwickelung dazu gedrängt sein; und dies lehrt uns allerdings die Literaturgeschichte. Jeder Versuch, den Chor wiedereinzuführen, muß als verfehlt gelten. Zwar hat ihn bei den Römern der sogenannte Seneca tragicus (vielleicht unter dem Einflusse des seit Augustus beliebten Pantomimus, „bei dessen Aufführung der Chor zu dem Geberdenspiel des Acteurs den erklärenden Text sang“), in acht seiner neun Tragödien wieder eingeführt. Obwohl diese nur Uebertragungen entweder des Sophokles oder des Euripides und zwar in deklamatorisch-bombastischer Manier (vgl. St. LXIX. A. 4) waren, so lehnten sich doch an sie die Tragödien der modernen Völker an, weil letztere sich durch die „phantastische und witzelnde Rhetorik“ jener blenden ließen, und unter ihrem Einflusse erscheint der Chor in modernen Tragödien wieder. So bei den Italienern, deren erste Tragödien nichts weiter als Uebersetzungen und Nachbildungen antiker Muster waren, ferner in den ersten französischen Tragödien, namentlich in denen des Dramatikers der Plejade Jodelle (1532—1573) und des bedeutenderen Garnier (s. St. LV. A. 13), bis die klassische Tragödie der Franzosen seit dem großen Corneille (mit Ausnahme Racine's in seiner Athalie) die Fesseln der Abhängigkeit von Seneca wenigstens nach dieser Seite hin abstreifte. Dasselbe gilt von den ältesten Stücken der Spanier, sowie der Holländer, namentlich von den hochgepriesenen Dramen Joost's van den Vondel (aus Cöln, 1587—1679), endlich der deutschen Dichter des XVII. Jahrhunderts, namentlich des Andreas Gryphius, der unter dem Einflusse des großen holländischen Dichters stand und in Anlehnung an ihn in seine Stücke Reyen (= Chöre) einflocht, so im Carolus Stuardus. Aber der Chor der Niederländer und mit ihm der des Gryphius ist „nichts als ein lyrisches, die Handlung unterbrechendes, damit leicht der Reflexion anheimfallendes, unorganisches Einschiebsel“ (vgl. Lemcke

größtentheils zwischen ihren vier Wänden lassen: was können wir für Ursache haben, sie dem ohngeachtet immer eine so geziemende, so ausgesuchte, so rhetorische Sprache führen zu lassen? Sie hört niemand, als dem sie es erlauben wollen, sie zu hören; mit ihnen spricht niemand als Leute, welche in die Handlung wirklich mit verwickelt, die also selbst im Affekte sind, und weder Lust noch Muße haben, Ausdrücke zu controlliren. Das war nur von dem Chore zu besorgen, der, so genau er auch in das Stück eingeflochten war, dennoch niemals mit handelte und stets die handelnden Personen mehr richtete, als an ihrem Schicksale wirklichen Antheil nahm. Umsonst beruft man sich desfalls auf den höhern Rang der Personen. Vornehme Leute haben sich besser ausdrücken gelernt, als der gemeine Mann, aber sie affectiren nicht unaufhörlich, sich besser auszudrücken als er. Am wenigsten in Leidenschaften, deren jeder seine eigene Beredtsamkeit hat, mit der allein die Natur begeistert, die in keiner Schule gelernt wird, und auf die sich der Unerzogenste so gut verstehet als der Polirteste.

Bei einer gesuchten, kostbaren, schwülstigen Sprache, kann niemals Empfindung sein. Sie zeugt von keiner Empfindung und kann keine hervorbringen. Aber wohl verträgt sie sich mit den simpelsten, gemeinsten, plattesten Worten und Redensarten.

Wie ich Banks Elisabeth sprechen lasse, weiß ich wohl, hat noch keine Königin auf dem französischen Theater gesprochen. Den niedrigen, vertraulichen Ton, in dem sie sich mit ihren Frauen unterhält, würde man in Paris kaum einer guten adligen Landfrau angemessen finden. „Ist dir nicht „wohl? — Mir ist ganz wohl. Steh auf, ich bitte dich. — Nur unruhig, „ein wenig unruhig bin ich. — Erzähle mir doch. — Nicht wahr, Not„tingham? Thu das! Laß hören! — Gemach, gemach! — Du eiferst dich „aus dem Athem. — Gift und Blattern auf ihre Zunge! Mir steht es „frei, dem Dinge, das ich geschaffen habe, mitzuspielen, wie ich will. — „Auf den Kopf schlagen. — Wie ists? Sei munter, liebe Rutland; ich „will dir einen wackern Mann suchen. — Wie kannst du so reden? — Du „sollst es schon sehen. — Sie hat mich recht sehr geärgert. Ich konnte sie „nicht länger vor Augen sehen. — Komm her, meine Liebe; laß mich an

---

Gesch. der deutsch. Dichtung neuerer Zeit, 1871. S. 313). Anklänge an Gryphius finden sich in der deutschen Poesie noch später, wie wir bei Cronegk sahen (Vgl. St. I. A. 1). Die Engländer im Ganzen und namentlich ihren großen Shakespeare bewahrte aber eine Art von genialem Instinkt vor dem Fehlgriffe, den Chor wieder einzuführen: bei ihnen entwickelte sich eben das Drama national. Mit Hinblick nun auf die klassische Tragödie der Franzosen und Engländer spricht Lessing obiges Wort und erkennt die Berechtigung der Abschaffung an. Wie Recht er hatte, zeigt Schiller, dessen Einführung des Chores in der „Braut von Messina" ebenso verfehlt ist, wie allgemein zugestanden wird, als seine Vertheidigung desselben für die neuere Tragödie, die er in einem Vorworte zu jenem Trauerspiele versuchte.

„deinen Busen mich lehnen. — Ich dacht es! — Das ist nicht länger auszuhalten." — Jawohl ist es nicht länger auszuhalten! würden die feinen Kunstrichter sagen —

Werden vielleicht auch manche von meinen Lesern sagen. — Denn leider giebt es Deutsche, die noch weit französischer sind als die Franzosen.[7] Ihnen zu gefallen, habe ich diese Brocken auf einen Haufen getragen. Ich kenne ihre Art zu kritisiren. Alle die kleinen Nachlässigkeiten, die ihr zärtliches Ohr so unendlich beleidigen, die dem Dichter so schwer zu finden

7) d. h. die so vernarrt in die Manieren der französischen Tragödien sind, daß sie dieselben für unverbesserliche Muster halten und gegen alle Fehler derselben blind sind, sogar gegen solche, die selbst einsichtige Franzosen, wie der kurz vorher erwähnte Diderot, sich nicht scheuten offen zu rügen. — Damit meint Lessing natürlich Gottsched und dessen Nachtreter. Gottsched hielt (vgl. den ersten und zweiten Paragraphen der Einleitung und St. XIII. A. 6) starr an dem französischen Klassicismus und dessen Regeln fest, um so starrer, als er auch seine Kenntniß der Alten, auf die er sich nicht wenig einbildete, aus dieser Quelle schöpfte (vgl. Hettner Geschichte der deutschen Literatur im 18. Jahrhundert I^2, 357). In wie fern Gottsched irrte, und wie er dann später, als er von allen Seiten angegriffen wurde, sich immer mehr in seine Ansichten verrannte, ist im ersten Paragraphen der Einleitung ausgeführt. Seinen Ruhm überdauernd, war sein Alter freudlos und kummervoll, ja er wurde noch lebend schon zu den Todten gezählt. Lessing's obiges Wort scheint jedoch noch mehr auf seine Schüler zu zielen. Als Gottsched nämlich die regelmäßige Tragödie in der Weise der Franzosen proclamirte, stellte sich eine Schaar begeisterter und strebsamer Anhänger alsbald unter die neue Fahne. Bei der Herausgabe der „Deutschen Schaubühne" (seit 1740) schickte man ihm von allen Seiten Trauer- wie Lustspiele zu, „eine schreckenerregende Unzahl seichter und platt zusammengestoppelter Werke," Fabrikwaare, deren Verdienst nur in dem äußerlichen Befolgen der französischen Regeln bestand, die der Meister als unverbrüchliche Gesetze verkündet hatte; die jedoch keine Spur von dem Geiste und dem Feuer wahrer Dichtung hatten. Lessing sagt daher nicht mit Unrecht (in der Vorrede zu Mylius' Schriften, 2. Brief, L.-M. Bd. IV. S. 486), daß Gottsched, der Meister, „Reimer die Menge, aber auch nichts als Reimer gezogen" habe, welche, hätte er hinzusetzen können, in kleinlichster Pedanterie und unverständiger Nachäffung ihrem hölzernen Götzen, Gottsched und seinem Franzosenthume folgten, ohne einen Funken nationaler Gesinnung. Da war zunächst (um von einem Bock, Kongehl, Derschau und Spitter ganz zu schweigen) Gottsched's literarischer Lieutenant Johann Joachim Schwabe (1714—1784), ein Hauptkämpe für seinen Meister, besonders in seiner Zeitschrift „Belustigungen des Verstandes und Witzes"; noch trivialer und platter war Daniel Wilhelm Triller (1695—1782), alle aber überragte der junge Freiherr Christoph Otto von Schönaich (1725—1807), der Verfasser des „Hermann" (1751), durch den Gottsched das Ansehen Klopstock's zu vernichten hoffte. Und standen nicht die Verfasser der „Bremischen Beiträge", namentlich ein Joh. Elias Schlegel (vgl. Ankündigung A. 4), zunächst auch auf Gottsched's Seite? Des Meisters Grundsätze waren, ehe sie von den Schweizern (Bodmer und Breitinger) und zuletzt von Lessing selbst als engherzig und verkehrt nachgewiesen wurden, so fest, daß die meisten Schöngeister Deutschlands, da sie vollständig im französischen Geschmacke befangen waren, zuerst gar nicht begriffen, was die Gottschedsfeinde eigentlich wollten (vgl. Lemcke a. a. O. S. 429). Deshalb waren Lessing's Donnerworte in den Literaturbriefen nöthig, um diesen Bann zu brechen.

waren, die er mit so vieler Ueberlegung dahin und dorthin streuete, um den Dialog geschmeidig zu machen und den Reden einen wahrern Anschein der augenblicklichen Eingebung zu ertheilen, reihen sie sehr witzig zusammen auf einen Faden und wollen sich krank darüber lachen. Endlich folgt ein mitleidiges Achselzucken: „man hört wohl, daß der gute Mann die große Welt nicht kennet, daß er nicht viele Königinnen reden gehört; Racine verstand das besser, aber Racine lebte auch bei Hofe.“ [8]

Dem ohngeachtet würde mich das nicht irre machen. Desto schlimmer für die Königinnen, wenn sie wirklich nicht so sprechen, nicht so sprechen dürfen. Ich habe es lange schon geglaubt, daß der Hof der Ort eben nicht ist, wo ein Dichter die Natur studiren kann. Aber wenn Pomp und Etiquette aus Menschen Maschinen macht, so ist es das Werk des Dichters, aus diesen Maschinen wieder Menschen zu machen. Die wahren Königinnen mögen so gesucht und affektirt sprechen, als sie wollen: seine Königinnen müssen natürlich sprechen. Er höre der Hekuba des Euripides nur fleißig zu [9] und tröste sich immer, wenn er schon sonst keine Königinnen gesprochen hat.

Nichts ist züchtiger und anständiger als die simple Natur. Grobheit und Wust ist eben so weit von ihr entfernt, als Schwulst und Bombast von dem Erhabnen. Das nehmliche Gefühl, welches die Grenzscheidung dort wahrnimmt, wird sie auch hier bemerken. Der schwülstigste Dichter ist

8) Es ist wohl kein Zweifel, daß Lessing diese ironischen Worte im Sinne derer selbst gebildet hat, welche in Gottsched'scher Manier auch die geschmeidige Sprache des französischen Drama's im Allgemeinen wie besonders die maßvolle, edle und anmuthige Ausdrucksweise Racine's für das deutsche Drama als Muster hinstellten. Racine nahm übrigens eine angesehene Stellung bei Hofe ein, wurde jedoch dadurch von dem Geschmacke und der Redeweise desselben sehr abhängig.

9) Bereits St. XLIX. A. 2 wurde der Inhalt der Hekuba oder Hekabe angegeben; wer sich von der Sprache der Titelheldin einen Begriff machen will, muß besonders die Scenen lesen, wo die schmerzerfüllte Mutter, nachdem sie den Fall ihres mächtigen Reiches, den Brand der Stadt erlebt, nachdem sie ihren Gatten und zahlreiche blühende Kinder hat hinmorden sehen und als Sklavin Agamemnon's fortgeschleppt worden ist, durch Odysseus die Kunde erhält, daß die einzige Tochter, die ihr geblieben, dem Achilles geopfert werden müsse. Welch' edler Stolz zeigt sich in ihren Worten, als sie dem Odysseus erklärt, sie werde, so hart es ihr auch ankomme, in's Unabänderliche sich schicken, um nicht feige zu erscheinen. Und dann die Abschiedsscene! Wie rührend ist ihre Erklärung, sie wolle mit ihr sterben, sich an ihre Tochter klammern, „wie der Epheu an den Baum“, und nimmermehr von ihrem Kinde lassen! Als nun gar das zweite entsetzliche Leid auf sie einstürmt, als der Leichnam ihres einzigen ihr noch übrig gebliebenen Sohnes, den ein treuloser Gastfreund ermordet, vor sie gebracht wird, wie wahr und natürlich, wie ergreifend und bis in die Seele erschütternd sind da die Worte, welche sie an Agamemnon richtet, um ihn zur Rache aufzufordern! Kein hohles Pathos, keine leere Phrase verunziert ihre schmucklose Rede; ihre Sprache ist nur der Ausdruck tiefempfundenen Schmerzes, nur das Abbild ihres kummerbewegten Herzens, ihrer bis in ihre Tiefen erschütterten Seele!

daher unfehlbar auch der pöbelhafteste. Beide Fehler sind unzertrennlich, und keine Gattung giebt mehrere Gelegenheit, in beide zu verfallen, als die Tragödie.

Gleichwohl scheinet die Engländer vornehmlich nur der eine in ihrem 251
Banks beleidiget zu haben. Sie tadelten weniger seinen Schwulst als die pöbelhafte Sprache, die er so edle und in der Geschichte ihres Landes so glänzende Personen führen lasse, und wünschten lange, daß sein Stück von einem Manne, der den tragischen Ausdruck mehr in seiner Gewalt habe, möchte umgearbeitet werden.(*) Dieses geschah endlich auch. Fast zu gleicher Zeit machten sich Jones[10] und Brooke[11] darüber. Heinrich Jones, von Geburt ein Irländer, war seiner Profession nach ein Maurer und vertauschte wie der alte Ben Johnson,[12] seine Kelle mit der Feder. Nachdem er schon

(*) Companion to the Theatre [or a View of our most celebrated dramatic Pieces. London 1747. 2 vols] vol. II. p. 105: „Der sprachliche Ausdruck ist durchgehends sehr schlecht und an einigen Stellen so platt, daß er geradezu unnatürlich wird. — Und nichts kann meines Erachtens besser die geringe Ermuthigung beweisen, welche dies Zeitalter dem Verdienste gewährte, als der Umstand, daß kein Mann von Stande, mit wahrem poetischen Genie und Geiste begabt, es seiner Aufmerksamkeit werth hielt, einen so berühmten Abschnitt der Geschichte mit jener Würde des Ausdrucks zu zieren, die der Tragödie im Allgemeinen eigen ist, besonders wenn sie Charaktere darstellt, welche vielleicht die größten sind, die jemals die Welt hervorgebracht hat." [A. d. Engl. übers. v. d. H.]

---

10) **Henry Jones**, geb. zu Drogheda (Grafschaft Meath in Irland), war ursprünglich Maurer (bricklayer). Durch Gedichte, die er in seinen Mußestunden verfertigte, lenkte er 1745 die Aufmerksamkeit des Grafen Chesterfield auf sich, der ihn mit nach England nahm, ihn überall empfahl und eine Subscription auf seine Gedichte veranlaßte. Ihm dankte Jones auch seine Bekanntschaft mit Colley Cibber, die ihm in der Folge von großem Nutzen war. Seine Tragödie The Earl of Essex erschien, nach ihrer Aufführung im Coventgardentheater, London 1753 in 8° und fand großen Beifall. Chesterfield, dem er das Stück widmete, und Cibber, dessen Schwiegertochter (s. St. XVI. A. 1) die Rolle der Gräfin Rutland übernahm, sollen ihm bei der Anfertigung rathend und helfend zur Seite gestanden haben. Wenn auch die Sprache edler ist als bei Banks, so steht doch das Stück in Bezug auf Pathos und Innigkeit hinter dem jenes Dichters zurück. Jones starb 1770.

11) **Henry Brooke** (aus der Grafschaft Cavan in Irland, 1720 (?) — 1783), Verfasser von drei Trauerspielen und einer Posse, ließ bereits 1752 (n. A.: 1749) zu Dublin seinen Earl of Essex aufführen; derselbe erschien jedoch erst 1761 im Druck und wurde alsdann auch in London im Drury-Lane-Theater mit Erfolg gespielt. Nach der Biographia Dramatica (or a Companion to the Playhouse etc. by David Erskine Baker, fortgesetzt von Isaac Reed und Stephen Jones 3 Thle. in 4 Bdn. London 1812 gr. 8°) vol. II. p. 182 unterscheidet sich dies Stück in Bezug auf die Handlung nur durch unbedeutende Einzelheiten von den anderen Bearbeitungen, mit denen es auf eine Zeitlang immerhin den Vergleich aushielt.

12) Ueber **Ben Jonson** s. St. XIV. A. 17. Noch bevor der junge Dichter geboren, starb sein Vater. Die Mutter heirathete in Folge dessen einen Maurer, der den Stief-

einen Band Gedichte auf Subscription drucken lassen, die ihn als einen Mann von großem Genie bekannt machten, brachte er seinen Essex 1753 aufs Theater. Als dieser zu London gespielt ward, hatte man bereits den von Heinrich Brooke in Dublin gespielt. Aber Brooke ließ seinen erst einige Jahre hernach drucken, und so kann es wohl sein, daß er, wie man ihm Schuld giebt, eben sowohl den Essex des Jones als den vom Banks genutzt hat. Auch muß noch ein Essex von einem James Ralph [13] vorhanden sein. Ich gestehe, daß ich keinen gelesen habe und alle drei nur aus den gelehrten Tagebüchern kenne.[14] Von dem Essex des Brooke, sagt ein französischer Kunstrichter,[15] daß er das Feuer und das Pathetische des Banks mit der schönen Poesie des Jones zu verbinden gewußt habe. Was er über die Rolle der Rutland und über derselben Verzweiflung bei der Hinrichtung ihres Gemahls hinzufügt,(*) ist merkwürdig; man lernt auch daraus das Pariser Parterre auf einer Seite kennen, die ihm wenig Ehre macht.

*) Journal Encyclopédique. Mars 1761 [p. 120]: Er — d. h. Brooke — hat auch die Gräfin Rutland in Wahnsinn verfallen lassen in dem Augenblicke, wo ihr erlauchter Gemahl zum Schaffot geführt wird. Diese Stelle, wo die Gräfin ein bejam=

---

sohn frühzeitig aus der Schule nahm und sein eigenes Handwerk zu betreiben nöthigte. Doch wurde derselbe bald diesem Berufe untreu.

13) **James Ralph**, ursprünglich Schullehrer in Philadelphia, kam im Anfange der Regierung Georg's I. (1724) nach England und gewann Ansehn bei Hofe. Er schrieb in gewandter Prosa eine Geschichte Englands und wurde seiner gesunden politischen Ansichten wegen öfters vom Prinzen von Wales zu Rathe gezogen. Durch den Tod dieses seines Gönners verlor er alle Aussichten. Ralph starb am 24. Januar 1762, schon betagt. Eine Oper, ein Lust= und ein Trauerspiel sowie eine Posse sind die Erzeugnisse seiner dramatischen Muse. Das Trauerspiel betitelt Fall of the Earl of Essex erschien 1731 in 8° und erzielte einen nur mäßigen Erfolg. Die Handlung kommt der des Banks'schen Stückes noch am nächsten.

14) Wenn Lessing hier nicht ausdrücklich von Tagebüchern (d. h. doch wohl Zeitschriften wie die Monthly Review, die seit 1749, und die Critical Review, die seit 1765 bestand) spräche, so würde man versucht sein zu glauben, er habe die obenangeführten Notizen über die verschiedenen Bearbeitungen der Essex=Geschichte fast sämmtlich entlehnt aus dem Companion to the Playhouse or an historical Account of all the dramatic Writers (and their Works) that have appeared in Great Britain an Ireland, einem Werke, das London 1764 in 2 Bdn. (anonym) erschien und den oben erwähnten David Erskine Baker zum Verfasser hatte (Exemplar in Hamburg). Ohne Seitenzahl in der Form eines Wörterbuches abgefaßt, bespricht dieses Buch, das nicht mit dem von Lessing öfters citirten Companion to the Theatre (Exemplar in Berlin) verwechselt werden darf, in seinem ersten Theile die Stücke, in seinem zweiten die Dichter, und bietet unter den betreffenden Titeln alle Nachrichten und Urtheile über die verschiedenen Essex=Bearbeitungen fast ebenso wie Lessing. Die von den Herausgebern o. A. 11 citirte Biographia Dramatica (Exemplar in Berlin) ist nur die dritte bis November 1811 fortgesetzte Auflage dieses Werkes.

15) Der Name desselben ist an der betreffenden Stelle nicht beigefügt.

Aber einen spanischen Essex habe ich gelesen, der viel zu sonderbar ist, als daß ich nicht im Vorbeigehen etwas davon sagen sollte. —

Sechzigstes Stück.

Den 27. November 1767.

Er ist von einem Ungenannten [1] und führet den Titel: Für seine 252
Gebieterin sterben.(*). Ich finde ihn in einer Sammlung von Komödien,

mernswerther Gegenstand des Mitleids ist, machte einen gewaltigen Eindruck und wurde in London für sehr schön gehalten; in Frankreich hätte man darüber gelacht, sie wäre ausgepfiffen worden, und man hätte die Gräfin mitsammt dem Dichter in's Irrenhaus geschickt." [16] [A. d. Franz. übers. v. d. H.]

(*) Dar la vida por su Dama, el Conde de Sex; de un Ingenio de esta Corte.

---

16) Es sei hier daran erinnert, daß der neueste Bearbeiter der Essex-Tragödie, unser deutscher Dichter Heinrich Laube, darum doch kein Bedenken getragen hat, auch seinerseits die Wahnsinnsscene mit zur Anwendung zu bringen. Wem fällt übrigens nicht auch Shakespeare's Lear ein?

1) Lessing hat es wohl nicht an Mühe fehlen lassen, den Namen des spanischen Dichters zu erfahren; noch am 5. Januar 1769 schreibt er (L.-M. Bd XII. S. 261) an seinen Freund, den Schauspieler Joh. Andr. Dieze in Göttingen, der in der spanischen Literatur wohl bewandert war: „Alle gute spanische Schriftsteller, die ich noch zur Zeit kennen lernen, lassen sich ziemlich in einem Athem hersagen, die Comödien ausgenommen, von welchen ich hier eine sehr ansehnliche Menge zusammengebracht habe. Denn selten ist ein Hamburger, der sich zu Cadix bereichert, wieder zurückgekommen, ohne ein paar Komödien mitzubringen. Von einer habe ich in dem 60. bis 69. Stücke meiner Dramaturgie einen weitläufigen Auszug geliefert; und ich möchte wohl wissen, ob Ihnen diese unter dem Namen des Verfassers irgendwo vorgekommen?" So wenig Dieze die gewünschte Auskunft geben konnte, so wenig nach ihm mancher andere. Da eine Brüsseler Ausgabe von 1704 fälschlich als Verfasser den Portugiesen Don Juan de Matos Fragoso (blühte um die Mitte des 17. Jahrhunderts) nennt, so hat François Cacault in seiner von Junker durchgesehenen und herausgegebenen Uebersetzung der Dramaturgie (Paris 1785, 2. Bd.) und dann auch L. Crouslé in seinen höchst dürftigen Anmerkungen zur Suckau'schen Uebersetzung (Paris 1873, 2. Aufl. p. 294) kein Bedenken getragen, das Stück jenem Dichter zuzuschreiben. Andere haben sogar die in der Aufschrift enthaltene Angabe de un Ingenio de esta Corte, d. h. „von einem Genie am Hofe", auf den König Philipp IV. von Spanien (reg. v. 1621—1665) bezogen, der zwar großes Interesse für das Theater an den Tag legte, aber doch, soweit wenigstens zuverlässige Berichte vorliegen, kein Stück selbst geschrieben hat. Erst v. Schack a. a. O. Bd. III. S. 407 und Nachträge dazu 1855 S. 102 hat nachgewiesen, daß der Verfasser kein anderer ist als **Antonio Coello** oder **Cuello**, der „zuerst in Diensten des Herzogs von Albuquerque stand, dann Capitain der Infanterie und Ritter des St. Jagoordens ward und im Jahre 1652 starb." In der

die Joseph Padrino zu Sevilien gedruckt hat,[2] und in der er das vierundsiebzigste Stück ist. Wenn er verfertiget worden, weiß ich nicht;[3] ich sehe auch nichts, woraus es sich ungefähr abnehmen ließe. Das ist klar, daß sein Verfasser weder die französischen und englischen Dichter, welche die nehmliche Geschichte bearbeitet haben, gebraucht hat noch von ihnen gebraucht worden. Er ist ganz original. Doch ich will dem Urtheile meiner Leser nicht vorgreifen.

Essex kömmt von seiner Expedition wider die Spanier zurück und will der Königin in London Bericht davon abstatten. Wie er anlangt, hört er, daß sie sich zwei Meilen von der Stadt auf dem Landgute einer ihrer Hofdamen, Namens Blanca, befinde. Diese Blanca ist die Geliebte des Grafen, und auf diesem Landgute hat er, noch bei Lebszeiten ihres Vaters, viele heimliche Zusammenkünfte mit ihr gehabt. Sogleich begiebt er sich dahin und bedient sich des Schlüssels, den er noch von der Gartenthüre bewahret, durch die er ehedem zu ihr gekommen. Es ist natürlich, daß er sich seiner Geliebten eher zeigen will als der Königin. Als er durch den Garten nach ihren Zimmern schleichet, wird er an dem schattichten Ufer eines durch denselben geleiteten Armes der Themse ein Frauenzimmer gewahr (es ist ein schwüler Sommerabend), das mit den bloßen Füßen in dem Wasser sitzt und sich abkühlet. Er bleibt voller Verwunderung über ihre Schönheit stehen, ob sie schon das Gesicht mit einer halben Maske bedeckt hat, um nicht erkannt zu werden. (Diese Schönheit, wie billig, wird weitläufig beschrieben, und besonders werden über die allerliebsten weißen Füße in dem klaren Wasser sehr spitzfindige Dinge gesagt. Nicht genug, daß der entzückte Graf zwei krystallene Säulen in einem fließenden Krystalle stehen sieht, er weiß

---

neuesten und auch wohl besten der zahlreichen Ausgaben, die von unserem Stücke erschienen sind, nämlich derjenigen von Carolina Michaelis (in der Coleccion de Autores Españoles, Leipzig bei Brockhaus. 1870. Tomo XXVII. p. 165—253) führt das Stück den Titel La Tragedia mas lastimosa de amor. Dar la vida por su Dama ó el Conde de Sex. Comedia famosa por Don Antonio Coello, und eine kurze Vorrede giebt über die Autorfrage sowie über die verschiedenen von der gelehrten Herausgeberin benutzten (8) Ausgaben weitere Belehrung. Da durch diese Ausgabe der Text jedem, der sich eine eingehendere Kenntniß desselben verschaffen will, leicht zugänglich ist, so glaubten die Herausgeber die von Lessing beigefügten spanischen Stellen weglassen zu dürfen. — Uebrigens erschien auch eine geschickte deutsche Uebersetzung des Drama's von Heinrich Sequanus (Pseudonym?), 1822 in 8° bei Deuerlich in Göttingen. Ihr sind die deutschen Verse, soweit sie mitgetheilt werden mußten, entnommen.

2) Den Herausgebern war diese Sammlung nicht zugänglich; auch Karolina Michaelis hat sie nicht aufzufinden vermocht.

3) Nach dem Catálogo Bibliográfico y Biográfico del Teatro Antiguo Español des Don Cayetano Alberto de la Barréra y Leirado, der unstreitig als Autorität gelten kann, erschien das Stück zum ersten Male im Jahre 1638 unter Coello's Namen.

vor Erstaunen nicht, ob das Wasser der Krystall ihrer Füße ist, welcher in
Fluß gerathen, oder ob ihre Füße der Krystall des Wassers sind, der sich
in diese Form condensirt hat.(*) Noch verwirrter macht ihn die halbe 253
schwarze Maske auf dem weißen Gesichte: er kann nicht begreifen, in wel-
cher Absicht die Natur ein so göttliches Monstrum gebildet und auf seinem
Gesichte so schwarzen Basalt [4] mit so glänzendem Helfenbeine [5] gepaaret habe;
ob mehr zur Bewunderung oder zur Verspottung? Kaum hat sich das
Frauenzimmer wieder angekleidet, als unter der Ausrufung: Stirb Tyrannin!
ein Schuß auf sie geschieht, und gleich darauf zwei maskirte Männer mit
bloßem Degen auf sie los gehen, weil der Schuß sie nicht getroffen zu
haben scheinet. Essex besinnt sich nicht lange, ihr zu Hülfe zu eilen. Er
greift die Mörder an, und sie entfliehen. Er will ihnen nach; aber die
Dame ruft ihn zurück und bittet ihn, sein Leben nicht in Gefahr zu
setzen. Sie sieht, daß er verwundet ist, knüpft ihre Schärpe los und
giebt sie ihm, sich die Wunde damit zu verbinden. Zugleich, sagt sie,
soll diese Schärpe dienen, mich Euch zu seiner Zeit zu erkennen zu

(*) In's Wasser senkte sie zwei schöne Säulen,
Und als ich sah Krystall im Strom zerronnen,
Und wie Krystall auch solche Form gewonnen,
Da fragt' ich, ob die Flut, die ich gesehen,
Die Füße wären, die zerrinnend flöhen?
Ob jene beiden Säulen erst geboren
Aus flücht'gen Wellen, welche kaum gefroren? [Uebers. a. d. Span.]

Diese Aehnlichkeit treibt der Dichter noch weiter, wenn er beschreiben will, wie die Dame, das Wasser zu kosten, es mit ihrer hohlen Hand geschöpft und nach dem Munde geführt habe. Diese Hand, sagt er, war dem klaren Wasser so ähnlich, daß der Fluß selbst für Schrecken zusammen fuhr, weil er fürchtete, sie möchte einen Theil ihrer eignen Hand mittrinken:

Sie wollte an die Lippen
Das Wasser im Krystall der Hände tragen,
Und es erhob das Bächlein Trauerklagen,
Als es gesehn sie an dem Wasser nippen;
Und bebend stand ich, daß ein Theil der Hände,
(Und grundlos war es nicht) in Tropfen schwände.
[Uebers. a. d. Span.]

---

4) Der Vergleich mit dem Basalt ist von Lessing nicht glücklich gewählt, weil tiefschwarzer Basalt sich in der Natur nicht leicht finden dürfte. Im Originale steht Azabache d. h. Pechkohle, ein Mineral, das unter Anderem auch in Asturien gefunden wird und unter dem englischen Namen Jet vielfach zu Schmuckgegenständen verarbeitet in den Handel kommt. Sammtschwarz in's Pechschwarze gehend, zeigt die Kohle einen starken Fettglanz und hätte daher weit passender zum Vergleiche herangezogen werden können.

5) Helfenbein = Elfenbein (gekürzt aus Elefantbein), eine veraltete Form, die bis in's 17. Jahrhundert herrschend, erst im 18. allmählich durch die neuere verdrängt wurde.

geben; jetzt muß ich mich entfernen, ehe über den Schuß mehr Lärmen entsteht; ich möchte nicht gern, daß die Königin den Zufall erführe, und ich beschwöre Euch daher um Eure Verschwiegenheit. Sie geht,
254 und Essex bleibt voller Erstaunen über diese sonderbare Begebenheit, über die er mit seinem Bedienten, Namens Cosme, allerlei Betrachtungen anstellt. Dieser Cosme ist die lustige Person[6] des Stücks; er war vor dem Garten geblieben, als sein Herr hereingegangen, und hatte den Schuß zwar gehört, aber ihm doch nicht zu Hülfe kommen dürfen. Die Furcht hielt an der Thüre Schildwache und versperrte ihm den Eingang. Furchtsam ist Cosme für viere, und das sind die spanischen Narren[7] gemeiniglich alle. Essex bekennt, daß er sich unfehlbar in die schöne Unbekannte verliebt haben würde, wenn Blanca nicht schon so völlig Besitz von seinem Herzen genommen hätte, daß sie durchaus keiner andern Leidenschaft darin Raum lasse. Aber, sagt er, wer mag sie wohl gewesen sein? Was dünkt dich, Cosme? — Wer wird's gewesen sein, antwortet Cosme, als des Gärtners Frau, die sich die Beine gewaschen? — Aus diesem Zuge kann man leicht auf das Uebrige schließen. Sie gehen endlich beide wieder fort; es ist zu spät geworden, das Haus könnte über den Schuß in Bewegung gerathen sein; Essex getraut sich daher nicht, unbemerkt zur Blanca zu kommen, und verschiebt seinen Besuch auf ein andermal.

Nun tritt der Herzog von Alanzon[8] auf mit Flora, der Blanca Kammermädchen. (Die Scene ist noch auf dem Landgute, in einem Zimmer der

---

6) Bereits St. XLVI. A. 4 ist auf die Mischung von Tragik und Komik hingewiesen worden, die den spanischen Stücken eigenthümlich ist. Nachdem die specielle Bedeutung des Wortes Tragedia frühzeitig in dem umfassenderen Comedia untergegangen war, umfaßte letztere beide Seiten, die tragische und komische, der Welt- und Lebensanschauung, und so ist auch oben mitten in eine edler gehaltene Haupthandlung Cosme als Träger des Scherzes eingeschoben. Ein Hanswurst im Trauerspiele, dient er mit seinen komischen Motiven den tragischen gleichsam zum „erläuternden Gegenbilde" und stellt mit bewußter und absichtlicher Uebertreibung das Verkehrte in der Handlungsweise der Hauptpersonen dar. Weiteres über jenen allgemeinen Gegensatz s. bei Schack a. a. O. Bd. II. S. 74—81.

7) Narr hier im Sinne des Hanswurst, der „lustigen Person" des Stückes. Möglich, daß Lessing das spanische Wort Bóbo (d. h. Narr) vorschwebt, das uns häufig in spanischen Komödien als Gattungsname für die lustige Person begegnet.

8) François Hercules duc d'Alençon (nicht Alanzon, wie Lessing nach dem Spanischen schreibt) war als der vierte und jüngste Sohn des Königs Heinrich II. von Frankreich und der Katharina von Medicis im J. 1552 geboren. Bereits 1567 Oberbefehlshaber gegen die Hugenotten, trat er jedoch 1573 auf die Seite der gemäßigten Partei, der sogenannten Patrioten. Nachdem sein dritter Bruder Heinrich von Anjou (von 1573—1574 König von Polen) nach Carl's IX. Tode König von Frankreich (als Heinrich III.) geworden war, schloß sich Alençon geradezu den Hugenotten an und kämpfte gegen seinen Bruder. Im Frieden von 1576 (gewöhnlich „Frieden des Monsieur" genannt) bewilligte

Blanca; die vorigen Auftritte waren in dem Garten. Es ist des folgenden Tages.) Der König von Frankreich hatte der Elisabeth eine Verbindung mit seinem jüngsten Bruder vorgeschlagen. Dieses ist der Herzog von Alanzon. Er ist unter dem Vorwande einer Gesandtschaft nach England gekommen, um diese Verbindung zu Stande zu bringen. Es läßt sich alles sowohl von Seiten des Parlaments als der Königin sehr wohl dazu an; aber indeß erblickt er die Blanca und verliebt sich in sie. Jetzt kömmt er und bittet Floren, ihm in seiner Liebe behülflich zu sein. Flora verbirgt ihm nicht, wie wenig er zu erwarten habe, doch ohne ihm das geringste 255
von der Vertraulichkeit, in welcher der Graf mit ihr stehet, zu entdecken. Sie sagt blos, Blanca suche sich zu verheirathen, und da sie hierauf sich mit einem Manne, dessen Stand so weit über den ihrigen erhaben sei, doch keine Rechnung machen könne, so dürfte sie schwerlich seiner Liebe Gehör geben. — (Man erwartet, daß der Herzog auf diesen Einwurf die Lauterkeit seiner Absichten betheuern werde, aber davon kein Wort! Die Spanier sind in diesem Punkte lange so strenge und delikat nicht als die Franzosen.) Er hat einen Brief an die Blanca geschrieben, den Flora übergeben soll. Er wünscht es selbst mit anzusehen, was dieser Brief für Eindruck auf sie machen werde. Er schenkt Floren eine güldne Kette, und Flora versteckt ihn in eine anstoßende Gallerie, indem Blanca mit Cosme hereintritt, welcher ihr die Ankunft seines Herrn meldet.

Essex kömmt. Nach den zärtlichsten Bewillkommnungen der Blanca, nach den theuersten Versicherungen des Grafen, wie sehr er ihrer Liebe sich würdig zu zeigen wünsche, müssen sich Flora und Cosme entfernen, und Blanca bleibt mit dem Grafen allein. Sie erinnert ihn, mit welchem Eifer und mit welcher Standhaftigkeit er sich um ihre Liebe beworben habe. Nachdem sie ihm drei Jahre widerstanden, habe sie endlich sich ihm ergeben und ihn, unter Versicherung sie zu heirathen, zum Eigenthümer ihrer Ehre gemacht. (Te hice dueño de mi honor,[9] der Ausdruck sagt im Spanischen ein wenig viel.) Nur die Feindschaft, welche unter ihren beiderseitigen Familien obgewaltet, habe nicht erlaubt, ihre Verbindung zu vollziehen.

---

ihm der König, um ihn zu gewinnen, Berry, Touraine und Anjou sowie eine jährliche Apanage von 300,000 ℳ. Seit dieser Zeit führte er auch den Titel eines Herzogs von Anjou. Er trug sich lange mit der Hoffnung, die Hand Elisabeth's zu erhalten; da er jedoch kein Glück mit der Bewerbung hatte, die ihm zugleich die Herrschaft über die Niederlande einbringen sollte, so blieb er unvermählt. Im Jahre 1578 kam er mit einem Heere den Niederländern zu Hülfe und blieb dort bis 1583. Er starb am 10. Juni des folgenden Jahres. Uebrigens hatte sich auch Heinrich III. als Herzog von Anjou früher um die Hand der Königin Elisabeth beworben.

9) Zu Deutsch wörtlich: Ich machte dich zum Herrn meiner Ehre, d. h. ich gab mich dir vollständig hin.

Essex ist nichts in Abrede[10] und fügt hinzu, daß nach dem Tode ihres Vaters und Bruders nur die ihm aufgetragene Expedition wider die Spanier dazwischen gekommen sei. Nun aber habe er diese glücklich vollendet; nun wolle er unverzüglich die Königin um Erlaubniß zu ihrer Vermählung antreten. — „Und so kann ich dir denn", sagt Blanca, „als meinem Geliebten, als meinem Bräutigam, als meinem Freunde, alle meine Geheimnisse sicher anvertrauen." —

Einundsechzigstes Stück.

Den 1. December 1767.

256 Hierauf beginnt sie eine lange Erzählung von dem Schicksal der Maria von Schottland.[1] Wir erfahren, (denn Essex selbst muß alles das ohne Zweifel längst wissen,) daß ihr Vater und Bruder dieser unglücklichen Königin sehr zugethan gewesen, daß sie sich geweigert, an der Unterdrückung der Unschuld Theil zu nehmen, daß Elisabeth sie daher gefangen setzen und in dem Gefängnisse heimlich hinrichten lassen. Kein Wunder, daß Blanca die Elisabeth haßt, daß sie fest entschlossen ist, sich an ihr zu rächen. Zwar hat Elisabeth nachher sie unter ihre Hofdamen aufgenommen und sie ihres ganzen Vertrauens gewürdiget. Aber Blanca ist unversöhnlich. Umsonst wählte die Königin nur kürzlich vor allen andern das Landgut der Blanca, um die Jahreszeit einige Tage daselbst recht ruhig zu genießen. — Diesen Vorzug selbst wollte Blanca ihr zum Verderben gereichen lassen. Sie hatte an ihren Oheim[2] geschrieben, welcher aus Furcht, es möchte ihm wie seinem Bruder, ihrem Vater, ergehen, nach Schottland geflohen war, wo er sich im Verborgnen aufhielt. Der Oheim war gekommen, und kurz, dieser Oheim war es gewesen, welcher die Königin in dem Garten ermorden wollen. Nun weiß Essex und wir mit ihm, wer die Person ist, der er das Leben gerettet hat. Aber Blanca weiß nicht, daß es Essex ist, welcher ihren Anschlag vereiteln müssen. Sie rechnet vielmehr auf die unbegränzte Liebe, deren sie Essex versichert, und wagt es, ihn nicht blos zum Mitschuldigen machen zu wollen, sondern ihm völlig die glücklichere Vollziehung ihrer Rache zu übertragen. Er soll sogleich an ihren Oheim, der wieder nach Schottland geflohen ist, schreiben und gemeinschaftliche Sache mit ihm machen.

---

10) ist nichts in Abrede = dem jetzt mehr üblichen „stellt nichts in Abrede."

1) Es ist dies die bereits St. XXIII. A. 13 erwähnte und durch das Schiller'sche Drama so bekannte unglückliche Königin Maria Stuart.

2) ein so dieselbe Person mit dem weiter unten genannten Roberto.

Die Tyrannin müsse sterben; ihr Name sei allgemein verhaßt; ihr Tod sei eine Wohlthat für das Vaterland, und niemand verdiene es mehr als Essex, dem Vaterlande diese Wohlthat zu verschaffen.

Essex ist über diesen Antrag äußerst betroffen. Blanca, seine theure Blanca, kann ihm eine solche Verrätherei zumuthen? Wie sehr schämt er sich in diesem Augenblicke seiner Liebe! Aber was soll er thun? Soll er ihr, wie es billig wäre, seinen Unwillen zu erkennen geben? Wird sie
darum weniger bei ihren schändlichen Gesinnungen bleiben? Soll er der 257
Königin die Sache hinterbringen? Das ist unmöglich: Blanca, seine ihm immer noch theure Blanca, läuft Gefahr. Soll er sie durch Bitten und Vorstellungen von ihrem Entschlusse abzubringen suchen? Er müßte nicht wissen, was für ein rachsüchtiges Geschöpf eine beleidigte Frau ist, wie wenig es sich durch Flehen erweichen und durch Gefahr abschrecken läßt. Wie leicht könnte sie seine Abrathung, sein Zorn zur Verzweiflung bringen, daß sie sich einem andern entdeckte, der so gewissenhaft nicht wäre und ihr zu Liebe alles unternähme? — Dieses in der Geschwindigkeit überlegt, faßt er den Vorsatz, sich zu verstellen, um den Roberto, so heißt der Oheim der Blanca, mit allen seinen Anhängern in die Falle zu locken.

Blanca wird ungeduldig, daß ihr Essex nicht sogleich antwortet. „Graf", sagt sie, „wenn Du erst lange mit Dir zu Rathe gehst, so liebst
Du mich nicht. Auch nur zweifeln ist Verbrechen. Undankbarer!" — „Sei 258
ruhig, Blanca!" erwiederte Essex: „ich bin entschlossen." — „Und wozu?" — „Gleich will ich Dir es schriftlich geben."

Essex setzt sich nieder, an ihren Oheim zu schreiben, und indem tritt der Herzog aus der Gallerie näher. Er ist neugierig zu sehen, wer sich mit der Blanca so lange unterhält, und erstaunt den Grafen von Essex zu erblicken. Aber noch mehr erstaunt er über das, was er gleich darauf zu hören bekömmt. Essex hat an den Roberto geschrieben und sagt der Blanca den Inhalt seines Schreibens, das er sofort durch den Cosme abschicken will. Roberto soll mit allen seinen Freunden einzeln nach London kommen; Essex will ihn mit seinen Leuten unterstützen; Essex hat die Gunst des Volks; nichts wird leichter sein, als sich der Königin zu bemächtigen; sie ist schon so gut, als todt. — „Erst müßt' ich sterben!" ruft auf einmal der Herzog und kömmt auf sie los. Blanca und der Graf erstaunen über diese plötzliche Erscheinung, und das Erstaunen des letztern ist nicht ohne Eifersucht. Er glaubt, daß Blanca den Herzog bei sich verborgen gehalten. Der Herzog rechtfertiget die Blanca und versichert, daß sie von seiner Anwesenheit nichts gewußt; er habe die Gallerie offen gefunden und sei von selbst hereingegangen, die Gemälde darin zu betrachten.

Der Herzog. Bei dem Leben meines Bruders, bei dem mir noch 259
kostbarern Leben der Königin, bei — Aber genug, daß Ich es sage:

Blanca ist unschuldig. Und nur ihr, Mylord, haben Sie diese Erklärung zu danken. Auf Sie ist im geringsten nicht dabei gesehen. Denn mit Leuten, wie Sie, machen Leute, wie ich —

Der Graf. Prinz, Sie kennen mich ohne Zweifel nicht recht? —

Der Herzog. Freilich habe ich Sie nicht recht gekannt. Aber ich kenne Sie nun. Ich hielt Sie für einen ganz andern Mann, und ich finde, Sie sind ein Verräther.

Der Graf. Wer darf das sagen?

Der Herzog. Ich! — Nicht ein Wort mehr! Ich will kein Wort mehr hören, Graf!

Der Graf. Meine Absicht mag auch gewesen sein —

Der Herzog. Denn kurz: ich bin überzeugt, daß ein Verräther kein Herz hat. Ich treffe Sie als einen Verräther, ich muß Sie für einen Mann ohne Herz halten. Aber um so weniger darf ich mich dieses Vortheils über Sie bedienen. Meine Ehre verzeiht Ihnen, weil Sie der Ihrigen verlustig sind. Wären Sie so unbescholten, als ich Sie sonst geglaubt, so würde ich Sie zu züchtigen wissen.

Der Graf. Ich bin der Graf von Essex. So hat mir noch niemand begegnen dürfen als der Bruder des Königs von Frankreich.

Der Herzog. Wenn ich auch der nicht wäre, der ich bin; wenn nur Sie der wären, der Sie nicht sind, ein Mann von Ehre, so sollten Sie wohl empfinden, mit wem Sie zu thun hätten. — Sie, der Graf von Essex? Wenn Sie dieser berufene Krieger sind, wie können Sie so viele große Thaten durch eine so unwürdige That vernichten wollen? —

Zweiundsechzigstes Stück.

Den 4. December 1767.

Der Herzog fährt hierauf fort, ihm sein Unrecht in einem etwas gelindern Tone vorzuhalten. Er ermahnt ihn, sich eines bessern zu besinnen; er will es vergessen, was er gehört habe; er ist versichert, daß Blanca mit dem Grafen nicht einstimme, und daß sie selbst ihm eben das würde gesagt haben, wenn er, der Herzog, ihr nicht zuvorgekommen wäre. Er schließt endlich: „Noch einmal, Graf, gehen Sie in sich! Stehen Sie von einem „so schändlichen Vorhaben ab! Werden Sie wieder Sie selbst! Wollen Sie „aber meinem Rathe nicht folgen, so erinnern Sie sich, daß Sie einen „Kopf haben, und London einen Henker!" — Hiermit entfernt sich der Herzog. Essex ist in der äußersten Verwirrung; es schmerzt ihn, sich für einen

Verräther gehalten zu wissen; gleichwohl darf er es jetzt nicht wagen, sich gegen den Herzog zu rechtfertigen; er muß sich gedulden, bis es der Ausgang lehre, daß er da seiner Königin am getreuesten gewesen sei, als er es am wenigsten zu sein geschienen. So spricht er mit sich selbst; zur Blanca 261
aber sagt er, daß er den Brief sogleich an ihren Oheim senden wolle, und geht ab. Blanca desgleichen; nachdem sie ihren Unstern verwünscht, sich aber noch damit getröstet, daß es kein Schlimmerer als der Herzog sei, welcher von dem Anschlage des Grafen wisse.

Die Königin erscheinet mit ihrem Kanzler, dem sie es vertrauet hat, was ihr in dem Garten begegnet. Sie befiehlt, daß ihre Leibwache alle Zugänge wohl besetze; und morgen will sie nach London zurückkehren. Der Kanzler ist der Meinung, die Meuchelmörder aufsuchen zu lassen und durch ein öffentliches Edict demjenigen, der sie anzeigen werde, eine ansehnliche Belohnung zu verheißen, sollte er auch selbst ein Mitschuldiger sein. „Denn „da es ihrer zwei waren", sagt er, „die den Ausfall thaten, so kann leicht „einer davon ein eben so treuloser Freund sein, als er ein treuloser Unter„than ist." — Aber die Königin mißbilliget diesen Rath; sie hält es für besser, den ganzen Vorfall zu unterdrücken und es gar nicht bekannt werden zu lassen, daß es Menschen gegeben, die sich einer solchen That erkühnen dürfen. „Man muß", sagt sie, „die Welt glauben machen, daß die „Könige so wohl bewacht werden, daß es der Verrätherei unmöglich ist, „an sie zu kommen. Außerordentliche Verbrechen werden besser verschwiegen „als bestraft. Denn das Beispiel der Strafe ist von dem Beispiele der „Sünde unzertrennlich; und dieses kann oft eben so sehr anreizen, als jenes „abschrecken."

Indem wird Essex gemeldet und vorgelassen. Der Bericht, den er 262
von dem glücklichen Erfolge seiner Expedition abstattet, ist kurz. Die Königin sagt ihm auf eine sehr verbindliche Weise: „Da ich Euch wieder erblicke, weiß ich von dem Ausgange des Krieges schon genug." Sie will von keinen nähern Umständen hören, bevor sie seine Dienste nicht belohnt, und befiehlt dem Kanzler, dem Grafen sogleich das Patent als Admiral von England auszufertigen. Der Kanzler geht; die Königin und Essex sind allein; das Gespräch wird vertraulicher; Essex hat die Schärpe um; die Königin bemerkt sie, und Essex würde es aus dieser bloßen Bemerkung schließen, daß er sie von ihr habe, wenn er es aus den Reden der Blanca nicht schon geschlossen hätte. Die Königin hat den Grafen schon längst heimlich geliebt, und nun ist sie ihm sogar das Leben schuldig. Es kostet ihr alle Mühe ihre Neigung zu verbergen. Sie thut verschiedne Fragen, ihn auszulocken und zu hören, ob sein Herz schon eingenommen, und ob er es vermuthe, wem er das Leben in dem Garten gerettet. Das letzte giebt er ihr durch seine Antworten gewissermaßen zu verstehen, und zugleich, daß

er für eben diese Person mehr empfinde, als er derselben zu entdecken sich erkühnen dürfe. Die Königin ist auf dem Punkte, sich ihm zu erkennen zu geben, doch siegt noch ihr Stolz über ihre Liebe. Eben so sehr hat der Graf mit seinem Stolze zu kämpfen; er kann sich des Gedankens nicht entwehren, daß ihn die Königin liebe, ob er schon die Vermessenheit dieses Gedankens erkennet. (Daß diese Scene größtentheils aus Reden bestehen müsse, die jedes seitab führet, ist leicht zu erachten.) Sie heißt ihn gehen und heißt ihn wieder so lange warten, bis der Kanzler ihm das Patent bringe. Er bringt es; sie überreicht es ihm; er bedankt sich, und das Seitab fängt mit neuem Feuer an.

Die Königin. Thörichte Liebe! —
Essex. Eitler Wahnsinn! —
Die Königin. Wie blind! —
Essex. Wie verwegen! —
263 Die Königin. So tief willst du, daß ich mich herabsetze? —
Essex. So hoch willst du, daß ich mich versteige? —
Die Königin. Bedenke, daß ich Königin bin!
Essex. Bedenke, daß ich Unterthan bin!
Die Königin. Du stürzest mich bis in den Abgrund, —
Essex. Du erhebest mich bis zur Sonne, —
Die Königin. Ohne auf meine Hoheit zu achten.
Essex. Ohne meine Niedrigkeit zu erwägen.
Die Königin. Aber, weil du meines Herzens dich bemeistert: —
Essex. Aber, weil Du meiner Seele dich bemächtiget: —
Die Königin. So stirb da und komm nie auf die Zunge!
Essex. So stirb da und komm nie über die Lippen!

(Ist das nicht eine sonderbare Art von Unterhaltung? Sie reden mit einander, und reden auch nicht mit einander. Der eine hört, was der andere nicht sagt, und antwortet auf das, was er nicht gehört hat. Sie nehmen einander die Worte nicht aus dem Munde, sondern aus der Seele. Man sage jedoch nicht, daß man ein Spanier sein muß, um an solchen unnatürlichen Künsteleien Geschmack zu finden. Noch vor einigen dreißig Jahren fanden wir Deutsche eben so viel Geschmack daran; denn unsere Staats- und Helden-Actionen [1] wimmelten davon, die in allem nach den spanischen Mustern zugeschnitten waren.)

---

1) Unter „Staats- und Heldenactionen" versteht Lessing natürlich die gräulichen Spektakelstücke, welche sonst „Haupt- und Staatsactionen" heißen, und meint, daß diese Gattung unter dem Einflusse spanischer Muster entstanden sei. Diese Ansicht war, so viel wir wissen, von dem schon öfters genannten Löwen (vgl. auch über ihn die Einleitung) in seiner „Geschichte des deutschen Theaters" S. 14, Anm. mit Berufung auf Gottsched's

Nachdem die Königin den Essex beurlaubet und ihm befohlen, ihr bald wieder aufzuwarten, gehen beide auf verschiedene Seiten ab und machen dem ersten Aufzuge ein Ende. — Die Stücke der Spanier, wie bekannt, haben deren nur drei, welche sie Jornadas, Tagewerke,[2] nennen. Ihre allerältesten Stücke hatten viere; „sie krochen", sagt Lope de

„Nöthigen Vorrath" unter d. J. 1520 zuerst ausgesprochen worden und hatte bei den Zeitgenossen Glauben gefunden, ja sie hat sich, wie Prutz, Vorlesungen über die Geschichte des deutschen Theaters S. 194 sagt, dann „durch sämmtliche Theaterchroniken, Kalender u. s. w. bis in die Mehrzahl unserer Literaturgeschichten vererbt." Und doch ist sie ganz irrthümlich. Denn schon äußerlich zeigt sich Löwen's Nachricht als auf schwache Grundlagen gestützt, da jene Stelle bei Gottsched (Bd. I. S. 52) weiter nichts als die ganz vereinzelt dastehende Thatsache bringt, daß eine spanische Tragödie von 19 Aufzügen damals in's Deutsche und später von einem gewissen Caspar Barth in's Lateinische übersetzt sei. Ebensowenig Gewicht hat (nach Prutz a. a. O. S. 194) die Nachricht desselben Löwen, daß Veltheim, der bekannte Theaterprincipal und Uebersetzer Molière's, die Haupt- und Staatsactionen aus Spanien nach Deutschland verpflanzt habe. Diese sind vielmehr, wie § 1 der Einleitung nachgewiesen hat, Verzerrungen der deutschen Tragödie des siebzehnten Jahrhunderts, wenn auch nicht geleugnet werden soll, daß einzelne äußere Einflüsse, theils aus Spanien, theils aus England in mannichfacher Weise mit eingewirkt haben. Ueber die Haupt- und Staatsactionen vgl. überhaupt Devrient's Gesch. des deutschen Theaters 1848, Bd. I S. 265. 289. 293. 327; II S. 21. 41, und Prutz a. a. O. in der fünften Vorlesung nebst den Anmerkungen S. 168—222. Uebrigens bleibt es immerhin auffällig, daß Lessing hier mit dem kritiklosen Löwen einer Meinung ist, zumal er selbst (wie wir aus Nicolai, Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im J. 1781, IV. Bd. (erschienen 1784) S. 566 Anmerkung, wissen) aus dem Nachlasse der Neuberin eine Sammlung von Haupt- und Staatsactionen besessen hat, und zwar speciell von einem gewissen Joh. Georg Ludovici aus Pommern: „es waren darin nach damaliger Art zu extemporiren nur die Folge und der Inhalt der Auftritte angezeigt, und nur wenige Hauptscenen waren ganz geschrieben", darunter auch ein Essex.

2) Die Bezeichnung Jornadas (nicht Journadas, wie bei L.-M. zu lesen ist), span. = Tagereise, und nicht „Tagewerk" (span. = Jornal), wie Lessing übersetzt, rührt von Torres Naharro (s. St. LV. A. 12) her; bis dahin pflegte man die Stücke in fünf Acte einzutheilen. In den kunsttheoretischen Bemerkungen, die dieser Dichter seiner bereits erwähnten „Propaladia" beifügte, sagt er selbst, daß die bisherige Eintheilung ihm nicht allein gut, sondern sogar nothwendig erscheine; gleichwohl habe er statt Acte den Namen Jornadas angewandt, weil sie ihm die meiste Aehnlichkeit mit Ruhepunkten oder Stationen zu haben schienen (La division della [Comedia] en cinco actos no solamente me parece buena, pero mucho necessaria, aunque yo los llamo jornadas, porque mas me parecen descansaderos que otra cosa). Es ist jedoch sehr wahrscheinlich, daß Torres Naharro diese Bezeichnung einfach aus dem Französischen übersetzte; denn schon nahezu 100 Jahre früher war es bei Pariser Schauspielern Sitte, die längeren Stücke in journées einzutheilen und so viel Tage zu spielen, als man dergleichen Abtheilungen hatte. Damals verfolgte man mit dieser Eintheilung keinen anderen Zweck, als den Schauspielern etwas Ruhe zu gönnen. Im Vergleich zu unsern Acten zeichnen sich dieselben durch eine oft endlose Breite und eine meist nur dürftige dramatische Verknüpfung der einzelnen Scenen wenig vortheilhaft aus. (Vgl. v. Schack a. a. O. Bd. I. S. 183 und 53.)

264 Vega,[3] „auf allen vieren wie Kinder; denn es waren auch wirklich noch Kinder von Komödien." Virues[4] war der erste, welcher die vier Aufzüge auf drei brachte; und Lope folgte ihm darin, ob er schon die ersten Stücke seiner Jugend, oder vielmehr seiner Kindheit, ebenfalls in vieren gemacht hatte. Wir lernen dieses aus einer Stelle in des letztern „Neuen Kunst, Komödien zu machen";(*) mit der ich aber eine Stelle des Cervantes[5] in Widerspruch finde, (**) wo sich dieser den Ruhm anmaßt, die spanische

(*) Arte nuevo de hazer Comedias, die sich hinter des Lope Rimas d. h. Gedichten befindet:

„Des Hauptmann Virues ausgezeichnetes Genie
Bracht' in drei Acte die Komödie, die früher
Auf Vieren ging gleich wie die kleinen Kinder.
Denn früher waren Kinder die Komödien,
Und ich schrieb solche schon im Alter von elf Jahren.
Vier Bogen stark und ebensoviel Acte zählend,
Dieweil ein jeder Act grad' einen Bogen faßte."

[Uebers. v. d. H. a. d. Span.]

(**) In der Vorrede zu seinen Komödien: „— worin ich mich erdreistete, die Komödien von fünf Jornadas, die sie bis dahin gehabt, auf drei zu beschränken."

[Uebers. v. d. H. a. d. Span.]

---

3) Ueber Lope de Vega s. St. XLVI. A. 4. Das von Lessing angezogene Lehrgedicht erschien unter dem Titel Rimas (humanas) con el nuevo arte de hazer comedias 2 Thl. Madrid 1609 und 1623. 16°. Auch im vierten Bande der coleccion de obras sueltas. Madrid 1776—1779. Schack a. a. O. Bd. II S. 216—228 handelt ausführlich über dies Werk.

4) **Cristoval de Virues** (aus Valenzia, lebte um 1550—1610) trat in die Armee ein und machte, allmählich bis zum Hauptmann aufrückend, verschiedene Feldzüge mit, doch fand er trotz seines bewegten Lebens Muße, dichterisch thätig zu sein. Die fünf „Tragödien", die er geschrieben, entstanden zwischen 1580—1590, erschienen jedoch erst Madrid 1609 im Druck. Bei seinen Zeitgenossen stand er in hohem Ansehen.

5) **Miguel de Cervantes Saavedra** (aus Alcalá de Henares, 1547—1616), der berühmte Verfasser des Don Quijote, dichtete nach den traurigsten Schicksalen und unter den drückendsten Verhältnissen von 1580 an auch einige dreißig Komödien und Zwischenspiele, die jedoch größtentheils verloren gingen. Unter seinen ältesten Stücken finden sich folgende drei, von denen die beiden ersten uns noch erhalten sind; 1. Der Verkehr von Algier (El Trato de Argel), ein Stück, das von dem traurigen Loose der Christensklaven in jenem Lande auf Grund eigner Anschauungen und Erfahrungen ein düsteres Bild entwirft; 2. Numancia, eine dramatische Darstellung der Ereignisse, welche die Zerstörung der altspanischen Feste Numantia (133 v. Chr.) begleiteten, 3. Die Seeschlacht (La Batalla naval), vermuthlich die von Lepanto (1571); welche der Dichter selbst nicht ohne Auszeichnung mitgekämpft hatte. Die beiden ersten Stücke haben vier, das letzte drei Jornadas. Auf diese Thatsache sich beziehend, sagt nun der Dichter in seinem oben erwähnten Prólogo: „Die Kunst der Darstellung hat sich sehr vervollkommnet, seit man auf den Theatern von Madrid meinen „Verkehr von Algier" und meine „Zerstörung von Numantia" spielen sah, sowie „Die Seeschlacht", worin ich mich erdreistete u. s. w."

Komödie von fünf Acten, aus welchen sie sonst bestanden, auf drei gebracht zu haben. Der spanische Litterator mag diesen Widerspruch entscheiden; ich will mich dabei nicht aufhalten.[6]

Dreiundsechzigstes Stück.

Den 8. December 1767.

Die Königin ist von dem Landgute zurückgekommen, und Essex gleichfalls. Sobald er in London angelangt, eilt er nach Hofe, um sich keinen Augenblick vermissen zu lassen. Er eröffnet mit seinem Cosme den zweiten Akt, der in dem Königlichen Schlosse spielt. Cosme hat, auf Befehl des Grafen, sich mit Pistolen versehen müssen; der Graf hat heimliche Feinde; er besorgt, wenn er des Nachts spät vom Schlosse gehe, überfallen zu werden. Er heißt den Cosme die Pistolen nur indeß in das Zimmer der Blanca zu tragen und sie von Floren aufheben zu lassen. Zugleich bindet er die Schärpe los, weil er zur Blanca gehen will. Blanca ist eifersüchtig; die Schärpe könnte ihr Gedanken machen; sie könnte sie haben wollen, und er würde sie ihr abschlagen müssen. Indem er sie dem Cosme zur Verwahrung übergiebt, kömmt Blanca dazu. Cosme will sie geschwind verstecken, aber 265
es kann so geschwind nicht geschehen, daß es Blanca nicht merken sollte. Blanca nimmt den Grafen mit sich zur Königin, und Essex ermahnt im Abgehen den Cosme wegen der Schärpe reinen Mund zu halten und sie niemanden zu zeigen.

Cosme hat unter seinen andern guten Eigenschaften auch diese, daß er ein Erzplauderer ist. Er kann kein Geheimniß eine Stunde bewahren;

---

6) Was über diese Streitfrage feststeht, ist ungefähr Folgendes: Die von Torres Naharro zuerst aufgebrachte Bezeichnung hatte noch keine allgemeine Aufnahme gefunden, als Juan de la Cueva (aus Sevilla, lebte um 1550—1610) in seinen zwischen 1579—1581 aufgeführten Komödien die noch üblichen fünf Acte auf vier beschränkte und ihnen von Neuem den Namen Jornadas beilegte. Die Eintheilung in drei Jornadas, von der sich wohl das erste Beispiel aus dem Jahre 1553 bei Francisco de Avendaño findet, scheint sich dreißig Jahre später durch Virues zum allgemeinen Gebrauche fixirt zu haben. Die Angabe des Cervantes in seinem Prólogo à las Comedias muß somit als eine irrthümliche bezeichnet werden, es sei denn, daß derselbe jene neue Eintheilung gleichzeitig mit Virues, also wohl nicht später als 1585, zuerst angewandt habe. Ebenso ungerechtfertigt wie die des Cervantes dürften auch die Ansprüche des Micer Andres Rey de Artieda (aus Valenzia, n. A. aus Saragossa, 1549—1613) sein, welcher gleichfalls der Erfinder jener Neuerung zu sein behauptete (s. v. Schack a. a. O. Bd. I. S. 233. 279. 293. 340).

er fürchtet ein Geschwür im Leibe davon zu bekommen, und das Verbot des Grafen hat ihn zu rechter Zeit erinnert, daß er sich dieser Gefahr bereits sechsunddreißig Stunden ausgesetzt habe. Er giebt Floren die Pistolen und hat den Mund schon auf, ihr auch die ganze Geschichte von der maskirten Dame und der Schärpe zu erzählen. Doch eben besinnt er sich, daß es wohl eine würdigere Person sein müsse, der er sein Geheimniß zuerst mittheile. Es würde nicht lassen,[1] wenn sich Flora rühmen könnte, ihn dessen deflorirt[2] zu haben. (Ich muß von allerlei Art des spanischen Witzes eine kleine Probe einzuflechten suchen.)

Cosme darf auf diese würdigere Person nicht lange warten. Blanca wird von ihrer Neugierde viel zu sehr gequält, daß sie sich nicht sobald als möglich von dem Grafen losmachen sollen, um zu erfahren, was Cosme vorhin so hastig vor ihr zu verbergen gesucht. Sie kömmt also sogleich zurück, und nachdem sie ihn zuerst gefragt, warum er nicht schon nach Schottland abgegangen, wohin ihn der Graf schicken wollen, und er ihr geantwortet, daß er mit anbrechendem Tage abreisen werde, verlangt sie zu wissen, was er da versteckt halte? Sie dringt in ihn, doch Cosme läßt nicht lange in sich dringen. Er sagt ihr alles, was er von der Schärpe weiß, und Blanca nimmt sie ihm ab. Die Art, mit der er sich seines Geheimnisses entlediget, ist äußerst ekel. Sein Magen will es nicht länger bei sich behalten; es
286 stößt ihm auf; es kneipt ihn; er steckt den Finger in den Hals; er giebt es von sich; und um einen bessern Geschmack wieder in den Mund zu bekommen, läuft er geschwind ab, eine Quitte oder Olive darauf zu kauen. Blanca kann aus seinem verwirrten Geschwätze zwar nicht recht klug werden, sie versteht aber doch so viel daraus, daß die Schärpe das Geschenk einer Dame ist, in die Essex verliebt werden könnte, wenn er es nicht schon sei. „Denn er ist doch nur ein Mann", sagt sie. „Und wehe der, die ihre Ehre einem Manne anvertraut hat! Der beste ist noch so schlimm!" — Um seiner Untreue also zuvorzukommen, will sie ihn je eher je lieber heirathen.

Die Königin tritt herein und ist äußerst niedergeschlagen. Blanca fragt, ob sie die übrigen Hofdamen rufen soll, aber die Königin will lieber allein sein; nur Irene soll kommen und vor dem Zimmer singen. Blanca geht auf der einen Seite nach Irenen ab, und von der andern kömmt der Graf.

Essex liebt die Blanca; aber er ist ehrgeizig genug, auch der Liebhaber der Königin sein zu wollen. Er wirft sich diesen Ehrgeiz selbst vor; er

---

1) s. St. XIII. A. 18.

2) deflorirt, (span.: No es bien que Flora se alabe Que el cuento me desfloró. Act II. Sc. 3) = beraubt, doch meist mit unanständiger Nebenbedeutung.

bestraft sich deswegen; sein Herz gehört der Blanca; eigennützige Absichten müssen es ihr nicht entziehen wollen; unechte Convenienz muß keinen echten Affekt besiegen. Er will sich also lieber wieder entfernen, als er die 267
Königin gewahr wird; und die Königin, als sie ihn erblickt, will ihm gleichfalls ausweichen. Aber sie bleiben beide. Indem fängt Irene vor dem Zimmer an zu singen. Sie singt eine Redondilla,[3] ein kleines Lied von vier Zeilen, dessen Sinn dieser ist: „Sollten meine verliebten Klagen „zu deiner Kenntniß gelangen, o so laß das Mitleid, welches sie verdienen, „den Unwillen überwältigen, den du darüber empfindest, daß ich es bin, der sie führet." Der Königin gefällt das Lied; und Essex findet es bequem, ihr durch dasselbe, auf eine versteckte Weise, seine Liebe zu erklären. Er sagt, er habe es glossiret,(*) und bittet um Erlaubniß, ihr seine Glosse 268

(*) Die Spanier haben eine Art von Gedichten, welche sie Glossas nennen. Sie nehmen eine oder mehrere Zeilen gleichsam zum Texte und erklären oder umschreiben diesen Text so, daß sie die Zeilen selbst in diese Erklärung oder Umschreibung wiederum einflechten. Den Text heißen sie Mote oder Letra, und die Auslegung insbesondere Glossa, welches denn aber auch der Name des Gedichts überhaupt ist. Hier läßt der Dichter den Essex das Lied der Irene zum Mote machen, das aus vier Zeilen besteht, deren jede er in einer besondern Stanze[4] umschreibt, die sich mit der umschriebenen Zeile schließt. Das Ganze sieht so aus:

Mote [Form: Redondilla].

„Hörst du meine irren Klagen
Einst zu dir hinüberwehen,
Mögest du den Schmerz verstehen,
Mitleid nur mit ihm zu tragen.

---

3) Mit dem Namen Redondilla (eig. = Ringelchen) bezeichneten die älteren spanischen Dichter eine Strophe von vier Zeilen, deren jede acht Silben zählt und sich nach dem Schema a b b a reimt. Neuere spanische und deutsche Dichter haben aber häufig jene Benennung auf alle trochäischen Verse von acht Silben ausgedehnt und je nach der Assonanz oder Stellung der Reime Untergattungen angenommen. In Lope's älteren Stücken bildet die Redondilla die gewöhnlichste und durchgehendste Form der dramatischen Rede; Calderon und die Späteren pflegen sie vorzugsweise für reflectirende Momente, für zärtliche und tändelnde Stellen und für Antithesen-Spiele zu wählen (s. v. Schack a. a. O. Bd. I. S. 100; Bd. II. S. 84).

4) Unter Stanzen versteht man Strophen, die aus acht gleichlangen fünffüßigen jambischen Versen mit zwei- oder dreifachem Reime bestehen. Lessing hat aber hier das Wort ganz allgemein im Sinne jedweder Strophe gefaßt. Die Glossen haben nämlich durchaus nicht jene angedeutete Form der Stanze, sondern vielmehr die einer Decime d. h. einer Strophe, die aus zehn vierfüßigen Trochäen mit meist weiblichen Reimen in der Stellung: a b a b a c d c d c besteht. Wem übrigens die oben mitgetheilte Uebersetzung der Glosse nicht genügen sollte, dem mögen Uhland's drei Glossen „Der Recensent", „Der Romantiker und der Recensent" und „Die Nachtschwärmer", die in formeller Beziehung überaus gelungen sind, als Beispiel dienen, s. Uhland's Gedichte und Dramen, Volksausgabe, Erster Band, Stuttgart 1863. S. 222—230.

vorsagen zu dürfen. In dieser Glosse beschreibt er sich als den zärtlichsten Liebhaber, dem es aber die Ehrfurcht verbiete, sich dem geliebten Gegen-

Glosse [Form: Decime].

Wie der Schmerz mich auch verwunde,
Wie er auch nach außen ringe,
Feige stirbt schon auf dem Munde,
Daß sie niemals zu dir bringe,
Meines Busens Leidenskunde. —
So muß ich den Kummer tragen,
Weil ihn Scheu und Ehrfurcht banden;
Ach, und was die Lippen sagen,
Bleibt von dir doch unverstanden,
Hörst du meine irren Klagen.

Doch weil sie verhüllt sich zeigen,
Mögst du doppelt sie erkennen,
Und am Schmerz nach langem Schweigen
Deuten, was er darf nicht nennen.
Durch die Zeichen, die ihm eigen,
Die verhüllet ihm gestehen,
Red' er künftig Dir nur helle,
Wird des treuen Herzens Flehen
Einst zu deiner hohen Schwelle,
Einst zu dir hinüberwehen.

Aber ach, da meine Klagen,
Harte, dir nun deutlich offen,
Darf ich keine Hoffnung wagen,
Als mit vielen gleich zu hoffen?
Alle, die dir Huld'gung tragen,
Dir bekennen ihre Wehen,
Siehest du vor dir sich gleichen,
Und es rührt dich keines Flehen? —
Wohl! kann es dich nicht erweichen,
Mögest du den Schmerz verstehen!

Deiner holden Streng' entflossen
Ist der Gram, der mich gefangen:
Du und ich, wir sind Genossen!
Du, weil er von dir gegangen,
Ich, weil er auf mich ergossen. —
An den Ursprung meiner Klagen
Darum, holde Laura, denke;
Mög' er deiner Strenge sagen,
Mit dem eigenen Geschenke,
Mitleid nur mit ihm zu tragen!"

[Uebers. a. d. Span.]

Es müssen aber eben nicht alle Glossen so symmetrisch sein, als diese. Man hat alle Freiheit, die Stanzen, die man mit den Zeilen des Mote schließt, so ungleich zu machen, als man will. Man braucht auch nicht alle Zeilen einzuflechten; man

stande zu entdecken. Die Königin lobt seine Poesie; aber sie mißbilliget seine Art zu lieben. „Eine Liebe," sagt sie unter andern, „die man verschweigt, kann nicht groß sein; denn Liebe wächst nur durch Gegenliebe, und der Gegenliebe macht man sich durch das Schweigen muthwillig verlustig."

Vierundsechzigstes Stück.

Den 11. December 1767.

Der Graf versetzt, daß die vollkommenste Liebe die sei, welche keine Belohnung erwarte, und Gegenliebe sei Belohnung. Sein Stillschweigen selbst mache sein Glück; denn so lange er seine Liebe verschweige, sei sie noch unverworfen, könne er sich noch von der süßen Vorstellung täuschen lassen, daß sie vielleicht dürfe genehmiget werden. Der Unglückliche sei glücklich, so lange er noch nicht wisse, wie unglücklich er sei. Die Königin 269
widerlegt diese Sophistereien als eine Person, der selbst daran gelegen ist, daß Essex nicht länger darnach handle; und Essex, durch diese Widerlegung erdreistet, ist im Begriff, das Bekenntniß zu wagen, von welchem die Königin

kann sich auf eine einzige einschränken, und diese mehr als einmal wiederholen. Uebrigens gehören diese Glossen unter die ältern Gattungen der spanischen Poesie, die nach dem Boscan[5] und Garcilasso[6] ziemlich aus der Mode gekommen.

---

5) **Juan Boscan Almogaver** (aus Barcelona, um 1490—1540) lebte am Hofe Karls I. (als Kaiser V., reg. von 1516—1556), und machte sich in der spanischen Literatur dadurch bekannt, daß er zuerst eine Reihe italienischer Strophenformen (s. St. XLII. A. 1) in's Spanische übertrug. Seine Gedichte zeichnen sich durch eine große Gluth der Empfindung aus.

6) **Garcilasso** (eig. Garcias Laso) **de Vega** (aus Toledo, 1503—1536), ein vertrauter Freund Boscan's, verfaßte gleich jenem eine Anzahl von Sonetten (37), die durch Leichtigkeit und Zierlichkeit der Sprache sowie eine außerordentliche Harmonie den Liedern Petrarca's nicht nachstehen. Außerdem schrieb er noch fünf Canzonen, drei Elegien, eine Epistel in reimlosen Versen und drei Schäfergedichte. Alle diese Gedichte fand, zu einer kleinen Sammlung vereinigt, die Witwe Boscan's unter den Papieren ihres Gatten und machte sie als viertes Buch mit den Werken desselben bekannt, Lissabon 1543. (Vgl. Ticknor, Geschichte der schönen Literatur in Spanien übers. von Julius 1852. Bd. I. S. 375 ff.). Durch Boscan und Garcilasso, welche das Gute ihrer italienischen Vorbilder zur Abglättung der spanischen Eigenthümlichkeiten anwandten, trat also gewissermaßen ein Bruch mit den hergebrachten Formen ein, und die Mehrzahl der spanischen Lyriker schloß sich in der Folgezeit, unbeirrt durch den Widerspruch einzelner Romanzendichter, immer mehr den Bestrebungen jener beiden Vorbilder an.

behauptet, daß es ein Liebhaber auf alle Weise wagen müsse, als Blanca hereintritt, den Herzog anzumelden. Diese Erscheinung der Blanca bewirkt einen von den sonderbarsten Theaterstreichen. Denn Blanca hat die Schärpe um, die sie dem Cosme abgenommen, welches zwar die Königin, aber nicht Essex gewahr wird.

270 Essex. So sei es gewagt! — Frisch! Sie ermuntert mich selbst. Warum will ich an der Krankheit sterben, wenn ich an dem Hülfsmittel sterben kann? Was fürchte ich noch, — Königin, wann denn also, —

Blanca. Der Herzog, Ihro Majestät, —

Essex. Blanca könnte nicht ungelegener kommen.

Blanca. Wartet in dem Vorzimmer, —

Die Königin. Ah! Himmel!

Blanca. Auf Erlaubniß, —

Die Königin. Was erblicke ich?

Blanca. Hereintreten zu dürfen.

Die Königin. Sag ihm — Was seh ich! — Sag ihm, er soll warten. — Ich komme von Sinnen! — Geh, sag ihm das.

Blanca. Ich gehorche.

Die Königin. Bleib! Komm her! näher!

Blanca. Was befehlen Ihro Majestät? —

Die Königin. O, ganz gewiß! — Sage ihm — Es ist kein Zweifel mehr! — Geh, unterhalte ihn einen Augenblick, — Weh mir! — Bis ich selbst zu ihm herauskomme. Geh, laß mich!

Blanca. Was ist das? — Ich gehe.

Essex. Blanca ist weg. Ich kann nun wieder fortfahren, —

Die Königin. Ha, Eifersucht!

Essex. Mich zu erklären. — Was ich wage, wage ich auf ihre eigene Ueberredung.

271 Die Königin. Mein Geschenk in fremden Händen! Bei Gott! — Aber ich muß mich schämen, daß eine Leidenschaft so viel über mich vermag!

Essex. Wenn denn also, — wie Ihre Majestät gesagt, — und wie ich einräumen muß, — das Glück, welches man durch Furcht erkauft, — sehr theuer zu stehen kömmt, — wenn man viel edler stirbt: — so will auch ich, —

Die Königin. Warum sagen Sie das, Graf?

Essex. Weil ich hoffe, daß, wann ich — Warum fürchte ich mich noch? — wann ich Ihro Majestät meine Leidenschaft bekennte, — daß einige Liebe —

Die Königin. Was sagen Sie da, Graf? An mich richtet sich das? Wie? Thor! Unsinniger! Kennen Sie mich auch? Wissen Sie, wer

ich bin? Und wer Sie sind? Ich muß glauben, daß Sie den Verstand verloren. —

Und so fahren Ihro Majestät fort, den armen Grafen auszufenstern,[1] daß es eine Art hat! Sie fragt ihn, ob er nicht wisse, wie weit der Himmel über alle menschliche Erfrechungen erhaben sei? Ob er nicht wisse, daß der Sturmwind, der in den Olymp dringen wolle, auf halbem Wege zurückbrausen müsse? Ob er nicht wisse, daß die Dünste, welche sich zur Sonne erhieben,[2] von ihren Strahlen zerstreuet würden? — Wer vom Himmel gefallen zu sein glaubt, ist Essex. Er zieht sich beschämt zurück und bittet um Verzeihung. Die Königin befiehlt ihm, ihr Angesicht zu meiden, nie ihren Palast wieder zu betreten und sich glücklich zu schätzen, daß sie ihm den Kopf lasse, in welchem sich so eitle Gedanken erzeugen können. Er entfernt sich, und die Königin geht gleichfalls ab, nicht ohne uns merken zu lassen, wie wenig ihr Herz mit ihren Reden übereinstimme.

Blanca und der Herzog kommen an ihrer Statt, die Bühne zu füllen. Blanca hat dem Herzoge es frei gestanden, auf welchem Fuße sie mit dem Grafen stehe, daß er nothwendig ihr Gemahl werden müsse, oder ihre Ehre sei verloren. Der Herzog faßt den Entschluß, den er wohl fassen muß: er will sich seiner Liebe entschlagen; und ihr Vertrauen zu vergelten, verspricht 272
er sogar, sich bei der Königin ihrer anzunehmen, wenn sie ihr die Verbindlichkeit, die der Graf gegen sie habe, entdecken wolle.

Die Königin kömmt bald in tiefen Gedanken wieder zurück. Sie ist mit sich selbst im Streit, ob der Graf auch wohl so schuldig sei, als er scheine. Vielleicht, daß es eine andere Schärpe war, die der ihrigen nur so ähnlich ist. — Der Herzog tritt sie an. Er sagt, er komme, sie um eine Gnade zu bitten, um welche sie auch zugleich Blanca bitte. Blanca werde sich näher darüber erklären; er wolle sie zusammen allein lassen, und so läßt er sie.

Die Königin wird neugierig, und Blanca verwirrt. Endlich entschließt sich Blanca, zu reden. Sie will nicht länger von dem veränderlichen Willen eines Mannes abhangen; sie will es seiner Rechtschaffenheit nicht länger anheimstellen, was sie durch Gewalt erhalten kann. Sie flehet die Elisabeth um Mitleid an, die Elisabeth, die Frau, nicht die Königin. Denn da sie eine Schwachheit ihres Geschlechts bekennen müsse, so suche sie in ihr nicht die Königin, sondern nur die Frau.

---

1) ausfenstern = ausschelten, hart anfahren. Grimm D. W. Bd. I. S. 857: „Da fenstern heißt, nachts am Fenster der Geliebten harren, seufzen, so bedeutet ausfenstern oder wegfenstern ursprünglich den am Fenster stehenden Liebhaber schnöde abfertigen, ausschelten."

2) erhieben = erhüben oder erhöben, dürfte sich kaum rechtfertigen lassen. Ein Druckfehler ist aber um so weniger anzunehmen, als diese Form sich auch anderwärts bei Lessing findet.

Fünfundsechzigstes Stück.

Den 15. December 1767.

273 Du? mir eine Schwachheit? fragt die Königin.

Blanca. Schmeicheleien, Seufzer, Liebkosungen und besonders Thränen sind vermögend auch die reinste Tugend zu untergraben. Wie theuer kömmt mir diese Erfahrung zu stehen! Der Graf —

Die Königin. Der Graf? Was für ein Graf? —

Blanca. Von Essex.

Die Königin. Was höre ich?

Blanca. Seine verführerische Zärtlichkeit —

Die Königin. Der Graf von Essex?

Blanca. Er selbst, Königin. —

Die Königin. (bei Seite) Ich bin des Todes! — Nun? weiter!

Blanca. Ich zittere. — Nein, ich darf es nicht wagen —

Die Königin macht ihr Muth und lockt ihr nach und nach mehr ab, als Blanca zu sagen brauchte, weit mehr, als sie selbst zu hören wünscht. Sie höret, wo und wie der Graf glücklich gewesen; und als sie endlich auch höret, daß er ihr die Ehe versprochen, und daß Blanca auf die Erfüllung dieses Versprechens dringe, so bricht der so lange zurückgehaltene Sturm auf einmal aus. Sie verhöhnet das leichtgläubige Mädchen auf das empfindlichste und verbietet ihr schlechterdings an den Grafen weiter zu denken. Blanca erräth ohne Mühe, daß dieser Eifer der Königin Eifersucht sein müsse, und giebt es ihr zu verstehen.

Die Königin. Eifersucht? — Nein; blos deine Aufführung entrüstet mich. — Und gesetzt, — ja gesetzt, — ich liebte den Grafen. Wenn ich, — Ich ihn liebte, und eine andere wäre so vermessen, so thöricht, ihn neben mir zu lieben, — was sage ich, zu lieben? — ihn nur anzusehen, — was sage ich, anzusehen? — sich nur eine Gedanke[1] von ihm in den Sinn
274 kommen zu lassen, das sollte dieser andern nicht das Leben kosten? — Du siehest, wie sehr mich eine blos vorausgesetzte, erdichtete Eifersucht aufbringt; urtheile daraus, was ich bei einer wahren thun würde. Jetzt stelle ich mich nur eifersüchtig, hüte dich, mich es wirklich zu machen!

Mit dieser Drohung geht die Königin ab und läßt die Blanca in der äußersten Verzweiflung. Dieses fehlte noch zu den Beleidigungen, über die sich Blanca bereits zu beklagen hatte. Die Königin hat ihr Vater und

---

1) Gedanke wird von Lessing, abweichend vom sonstigen Sprachgebrauch, öfters auch weiblich gebraucht; so auch weiter unten St. LXXIII.

Bruder und Vermögen genommen, und nun will sie ihr auch den Grafen nehmen. Die Rache war schon beschlossen; aber warum soll Blanca noch erst warten, bis sie ein anderer für sie vollzieht? Sie will sie selbst bewerkstelligen, und noch diesen Abend. Als Kammerfrau der Königin muß sie sie auskleiden helfen; da ist sie mit ihr allein, und es kann ihr an Gelegenheit nicht fehlen. — Sie sieht die Königin mit dem Kanzler wiederkommen und geht, sich zu ihrem Vorhaben gefaßt zu machen.

Der Kanzler hält verschiedne Briefschaften, die ihm die Königin nur 275
auf einen Tisch zu legen befiehlt; sie will sie vor Schlafgehen noch durchsehen. Der Kanzler erhebt die außerordentliche Wachsamkeit, mit der sie ihren Reichsgeschäften obliege; die Königin erkennt es für ihre Pflicht und beurlaubet den Kanzler. Nun ist sie allein und setzt sich zu den Papieren. Sie will sich ihres verliebten Kummers entschlagen und anständigern Sorgen überlassen. Aber das erste Papier, was sie in die Hände nimmt, ist die Bittschrift eines Grafen Felix. Eines Grafen! „Muß es denn eben", sagt sie, „von einem Grafen sein, was mir zuerst vorkömmt!" Dieser Zug ist vortrefflich.[2] Auf einmal ist sie wieder mit ihrer ganzen Seele bei demjenigen Grafen, an den sie jetzt nicht denken wollte. Seine Liebe zur Blanca ist ein Stachel in ihrem Herzen, der ihr das Leben zur Last macht. Bis sie der Tod von dieser Marter befreie, will sie bei dem Bruder des Todes[3] Linderung suchen, und so fällt sie in Schlaf.

Indem tritt Blanca herein und hat eine von den Pistolen des Grafen, die sie in ihrem Zimmer gefunden. (Der Dichter hatte sie zu Anfange dieses Aktes nicht vergebens dahin tragen lassen.) Sie findet die Königin allein und entschlafen; was für einen bequemern Augenblick könnte sie sich wünschen? Aber eben hat der Graf die Blanca gesucht und sie in ihrem Zimmer nicht getroffen. Ohne Zweifel erräth man, was nun geschieht. Er kömmt also, sie hier zu suchen, und kömmt eben noch zurecht, der Blanca in den mörderischen Arm zu fallen und ihr die Pistole, die sie auf die Königin schon gespannt hat, zu entreißen. Indem er aber mit ihr ringt, geht der Schuß los: die Königin erwacht, und alles kömmt aus dem Schlosse herzugelaufen.

---

2) Wohl nicht unbewußt hat deshalb Lessing in seiner Emilia Galotti (1772) in der ersten Scene des ersten Actes diesen Zug nachgeahmt. Indem dort der Prinz von Guastalla am Arbeitstische die eingegangenen Briefschaften durchblättert, wird der Gedanke an seine Geliebte Emilia dadurch in ihm wachgerufen, daß er auf eine Bittschrift stößt, deren Unterschrift gleichfalls den Vornamen der Geliebten trägt.

3) Die natürliche Aehnlichkeit zwischen Schlaf und Tod ist zu auffallend, als daß nicht schon seit Alters die dichterische Phantasie beide zu Brüdern gemacht hätte. Bereits in der Ilias XIV, 231 und XVI, 672. 682 findet sich dieser Vergleich, und er kehrt seitdem unzählige Male bei alten und neuen Dichtern wieder.

Die Königin. (im Erwachen) Ha! Was ist das?

Der Kanzler. Herbei, herbei! Was war das für ein Knall in dem Zimmer der Königin? Was geschieht hier?

Essex (mit der Pistole in der Hand) Grausamer Zufall!

Die Königin. Was ist das, Graf?

Essex. Was soll ich thun?

Die Königin. Blanca, was ist das?

Blanca. Mein Tod ist gewiß!

Essex. In welcher Verwirrung befinde ich mich!

Der Kanzler. Wie? der Graf ein Verräther?

276 Essex. (bei Seite) Wozu soll ich mich entschließen? Schweige ich, so fällt das Verbrechen auf mich. Sage ich die Wahrheit, so werde ich der nichtswürdige Verkläger meiner Geliebten, meiner Blanca, meiner theuersten Blanca.

Die Königin. Sind sie der Verräther, Graf? Bist du es, Blanca? Wer von euch war mein Retter? wer mein Mörder? Mich dünkt, ich hörte im Schlafe euch beide rufen: Verrätherin! Verräther! Und doch kann nur eines von euch diesen Namen verdienen. Wenn eines von euch mein Leben suchte, so bin ich es dem andern schuldig. Wem bin ich es schuldig, Graf? Wer suchte es, Blanca? Ihr schweigt? — Wohl, schweigt nur! Ich will in dieser Ungewißheit bleiben; ich will den Unschuldigen nicht wissen, um den Schuldigen nicht zu kennen. Vielleicht dürfte es mich eben so sehr schmerzen, meinen Beschützer zu erfahren als meinen Feind. Ich will der Blanca gern ihre Verrätherei vergeben, ich will sie ihr verdanken, wenn dafür der Graf nur unschuldig war.

Aber der Kanzler sagt, wenn es die Königin schon hierbei wolle bewenden lassen, so dürfe er es doch nicht; das Verbrechen sei zu groß;
277 sein Amt erfodere, es zu ergründen, besonders da aller Anschein sich wider den Grafen erkläre.

Die Königin. Der Kanzler hat Recht; man muß es untersuchen. — Graf, —

Essex. Königin!

Die Königin. Bekennen Sie die Wahrheit. — (bei Seite) Aber wie sehr fürchtet meine Liebe, sie zu hören! War es Blanca?

Essex. Ich Unglücklicher!

Die Königin. War es Blanca, die meinen Tod wollte?

Essex. Nein, Königin; Blanca war es nicht.

Die Königin. Sie waren es also?

Essex. Schreckliches Schicksal! — Ich weiß nicht.

Die Königin. Sie wissen es nicht? — Und wie kömmt dieses mörderische Werkzeug in ihre Hand? —

Der Graf schweigt, und die Königin befiehlt, ihn nach dem Tower zu bringen. Blanca, bis sich die Sache mehr aufhellet, soll in ihrem Zimmer bewacht werden. Sie werden abgeführt, und der zweite Aufzug schließt.

Sechsundsechzigstes Stück.

Den 18. December 1767.

Der dritte Aufzug fängt sich [1] mit einer langen Monologe [2] der Königin an, die allen Scharfsinn der Liebe aufbietet, den Grafen unschuldig zu finden. Die Vielleicht werden nicht gesparet, um ihn weder als ihren Mörder, noch als den Liebhaber der Blanca denken zu dürfen. Besonders geht sie mit den Voraussetzungen wider die Blanca ein wenig sehr weit; sie denkt über diesen Punkt überhaupt lange so zärtlich und sittsam nicht, als wir es wohl wünschen möchten, und als sie auf unsern Theatern denken müßte.

Es kommen der Herzog und der Kanzler; jener, ihr seine Freude über 278
die glückliche Erhaltung ihres Lebens zu bezeugen; dieser, ihr einen neuen Beweis, der sich wider den Essex äußert, vorzulegen. Auf der Pistole, die man ihm aus der Hand genommen, steht sein Name; sie gehört ihm, und wem sie gehört, der hat sie unstreitig auch brauchen wollen.

Doch nichts scheinet den Essex unwidersprechlicher zu verdammen, als was nun erfolgt. Cosme hat bei anbrechendem Tage mit dem bewußten Briefe nach Schottland abgehen wollen und ist angehalten worden. Seine Reise sieht einer Flucht sehr ähnlich, und eine solche Flucht läßt vermuthen, daß er an dem Verbrechen seines Herrn Antheil könne gehabt haben. Er wird also vor den Kanzler gebracht, und die Königin befiehlt, ihn in ihrer Gegenwart zu verhören. Den Ton, in welchem sich Cosme rechtfertiget, kann man leicht errathen. Er weiß von nichts, und als er sagen soll, wo er hingewollt, läßt er sich um die Wahrheit nicht lange nöthigen. Er zeigt den Brief, den ihm sein Graf an einen andern Grafen nach Schottland zu überbringen befohlen, und man weiß, was dieser Brief enthält. Er wird

---

1) sich anfangen = anfangen (in intransitivem Sinne) findet sich öfters bei Lessing, aber auch sonst in den Schriften des 16.—18. Jahrhunderts.

2) Monolog ist nach jetzt herrschendem Sprachgebrauche männlichen Geschlechts; daß Lessing dies Wort als weiblich gebraucht (s. auch St. XVI. und LXXX.) hat wohl seinen Grund darin, daß er es von der griechischen Form (ἡ μονολογία) abgeleitet hat.

gelesen, und Cosme erstaunt nicht wenig, als er hört, wohin es damit abgesehen gewesen. Aber noch mehr erstaunt er über den Schluß desselben, worin der Ueberbringer ein Vertrauter heißt, durch den Roberto seine Antwort sicher bestellen könne. „Was höre ich?“ ruft Cosme. „Ich ein Ver„trauter? bei diesem und jenem! ich bin kein Vertrauter; ich bin niemals „einer gewesen und will auch in meinem Leben keiner sein. — Habe ich „wohl das Ansehen zu einem Vertrauten? Ich möchte doch wissen, was „mein Herr an mir gefunden hätte, um mich dafür zu nehmen. Ich, ein „Vertrauter, ich, dem das geringste Geheimniß zur Last wird? Ich weiß „zum Exempel, daß Blanca und mein Herr einander lieben, und daß sie „heimlich mit einander verheirathet sind; es hat mir schon lange das Herz
279 „abdrücken wollen, und nun will ich es nur sagen, damit sie hübsch sehen, meine „Herren, was für ein Vertrauter ich bin. Schade, daß es nicht etwas viel „wichtigeres ist, ich würde es eben so wohl sagen.“ Diese Nachricht schmerzt die Königin nicht weniger als die Ueberzeugung, zu der sie durch den unglücklichen Brief von der Verrätherei des Grafen gelangt. Der Herzog glaubt nun auch sein Stillschweigen brechen zu müssen und der Königin nicht länger zu verbergen, was er in dem Zimmer der Blanca zufälliger Weise angehört habe. Der Kanzler dringt auf die Bestrafung des Verräthers und, sobald die Königin wieder allein ist, reizen sie sowohl beleidigte Majestät als gekränkte Liebe, des Grafen Tod zu beschließen.

Nunmehr bringt uns der Dichter zu ihm in das Gefängniß. Der Kanzler kömmt und eröffnet dem Grafen, daß ihn das Parlament für schuldig erkannt und zum Tode verurtheilet habe, welches Urtheil morgen des Tages vollzogen werden solle. Der Graf betheuert seine Unschuld.

Der Kanzler. Ihre Unschuld, Mylord, wollte ich gern glauben; aber so viele Beweise wider Sie! — Haben Sie den Brief an den Roberto nicht geschrieben? Ist es nicht Ihr eigenhändiger Name?

Essex. Allerdings ist er es.

Der Kanzler. Hat der Herzog von Alanzon Sie in dem Zimmer der Blanca nicht ausdrücklich den Tod der Königin beschließen hören?

Essex. Was er gehört hat, hat er freilich gehört.

Der Kanzler. Sahe die Königin, als sie erwachte, nicht die Pistole in Ihrer Hand? Gehört die Pistole, auf der Ihr Name gestochen, nicht Ihnen?

280 Essex. Ich kann es nicht leugnen.

Der Kanzler. So sind Sie ja schuldig.

Essex. Das leugne ich.

Der Kanzler. Nun, wie kamen Sie denn dazu, daß Sie den Brief an den Roberto schrieben?

Essex. Ich weiß nicht.

Der Kanzler. Wie kam es denn, daß der Herzog den verrätherischen Vorsatz aus Ihrem eignen Munde vernehmen mußte?

Essex. Weil es der Himmel so wollte.

Der Kanzler. Wie kam es denn, daß sich das mörderische Werkzeug in Ihren Händen fand?

Essex. Weil ich viel Unglück habe.

Der Kanzler. Wenn alles das Unglück und nicht Schuld ist, wahrlich, Freund, so spielet Ihnen Ihr Schicksal einen harten Streich. Sie werden ihn mit Ihrem Kopfe bezahlen müssen.

Essex. Schlimm genug.

„Wissen Ihro Gnaden nicht", fragte Cosme, der dabei ist, „ob sie 281
„mich etwa mit hängen werden?" Der Kanzler antwortet Nein, weil ihn sein Herr hinlänglich gerechtfertiget habe, und der Graf ersucht den Kanzler, zu verstatten, daß er die Blanca noch vor seinem Tode sprechen dürfe. Der Kanzler bedauert, daß er als Richter ihm diese Bitte versagen müsse, weil beschlossen worden, seine Hinrichtung so heimlich als möglich geschehen zu lassen aus Furcht vor den Mitverschwornen, die er vielleicht sowohl unter den Großen als unter dem Pöbel in Menge haben möchte. Er ermahnt ihn, sich zum Tode zu bereiten, und geht ab. Der Graf wünschte blos deswegen die Blanca noch einmal zu sprechen, um sie zu ermahnen, von ihrem Vorhaben abzustehen. Da er es nicht mündlich thun dürfen, so will er es schriftlich thun. Ehre und Liebe verbinden ihn, sein Leben für sie hinzugeben; bei diesem Opfer, das die Verliebten alle auf der Zunge führen, das aber nur bei ihm zur Wirklichkeit gelangt, will er sie beschwören, es nicht fruchtlos bleiben zu lassen. Es ist Nacht; er setzt sich nieder zu schreiben und befiehlt Cosmen den Brief, den er ihm hernach geben werde, sogleich nach seinem Tode der Blanca einzuhändigen. Cosme geht ab, um indeß erst auszuschlafen.

Siebenundsechzigstes Stück.

Den 22. December 1767.

Nun folgt eine Scene, die man wohl schwerlich erwartet hätte. Alles ist ruhig und stille, als auf einmal eben die Dame, welcher Essex in dem ersten Akte das Leben rettete, in eben dem Anzuge die halbe Maske auf dem Gesichte, mit einem Lichte in der Hand, zu dem Grafen in das Gefäng- 282
niß hereintritt. Es ist die Königin. „Der Graf", sagt sie vor sich im Hereintreten, „hat mir das Leben erhalten; ich bin ihm dafür verpflichtet.

„Der Graf hat mir das Leben nehmen wollen, das schreiet um Rache. „Durch seine Verurtheilung ist der Gerechtigkeit ein Genüge geschehen, nun „geschehe es auch der Dankbarkeit und Liebe." Indem sie näher kömmt, wird sie gewahr, daß der Graf schreibt. „Ohne Zweifel", sagt sie, „an „seine Blanca! Was schadet das? Ich komme aus Liebe, aus der feurig- „sten, uneigennützigsten Liebe; jetzt schweige die Eifersucht! — Graf!" — Der Graf hört sich rufen, sieht hinter sich und springt voller Erstaunen auf. „Was seh ich!" — „Keinen Traum", fährt die Königin fort, „son- „dern die Wahrheit. Eilen Sie, sich davon zu überzeugen, und lassen Sie „uns kostbare Augenblicke nicht mit Zweifeln verlieren. — Sie erinnern „sich doch meiner? Ich bin die, der Sie das Leben gerettet. Ich höre, „daß Sie morgen sterben sollen, und ich komme, Ihnen meine Schuld „abzutragen, Ihnen Leben für Leben zu geben. Ich habe den Schlüssel „des Gefängnisses zu bekommen gewußt. Fragen Sie mich nicht wie? Hier „ist er; nehmen Sie, er wird Ihnen die Pforte in den Park eröffnen;[1] „fliehen Sie, Graf, und erhalten Sie ein Leben, das mir so theuer ist."

Essex. Theuer? Ihnen, Madame?

Die Königin. Würde ich sonst so viel gewagt haben, als ich wage?

Essex. Wie sinnreich ist das Schicksal, das mich verfolgt! Es findet einen Weg, mich durch mein Glück selbst unglücklich zu machen. Ich scheine glücklich, weil die mich zu befreien kömmt, die meinen Tod will; aber ich bin um so viel unglücklicher, weil die meinen Tod will, die meine Freiheit mir anbietet. —

283 Die Königin versteht hieraus genugsam, daß sie Essex kennet. Er verweigert sich der Gnade, die sie ihm angetragen, gänzlich; aber er bittet, sie mit einer andern zu vertauschen.

Die Königin. Und mit welcher?

Essex. Mit der, Madame, von der ich weiß, daß sie in Ihrem Vermögen steht, — mit der Gnade, mir[2] das Angesicht meiner Königin sehen zu lassen. Es ist die einzige, um die ich es nicht zu klein halte, Sie an das zu erinnern, was ich für Sie gethan habe. Bei dem Leben, das ich Ihnen gerettet, beschwöre ich Sie, Madame, mir diese Gnade zu erzeigen.

---

1) eröffnen, jetzt nur noch in übertragener Bedeutung üblich, wird von Lessing, ebenso wie auch von Schiller und Goethe, gleich „öffnen" gebraucht.

2) mir sehen zu lassen für „mich sehen lassen" ist wohl als ein fehlerhafter Gallicismus aufzufassen. Die französische Sprache nämlich duldet bei einem transitiven Verbum kein persönliches Object neben einem sächlichen, verwandelt vielmehr jenes in den Dativ sogar dann, wenn zu dem Verbum noch ein Infinitiv mit einem anderen Object im Accusativ tritt.

Die Königin. (vor sich) Was soll ich thun? Vielleicht, wenn er mich sieht, daß er sich rechtfertiget! Das wünsche ich ja nur.

Essex. Verzögern Sie mein Glück nicht, Madame.

Die Königin. Wenn Sie es denn durchaus wollen, Graf, wohl; aber nehmen Sie erst diesen Schlüssel; von ihm hängt Ihr Leben ab. Was ich jetzt für Sie thun darf, könnte ich hernach vielleicht nicht dürfen. Nehmen Sie; ich will Sie gesichert wissen.

Essex. (indem er den Schlüssel nimmt) Ich erkenne diese Vorsicht mit Dank. — Und nun, Madame, — ich brenne, mein Schicksal auf dem Angesichte der Königin oder dem Ihrigen zu lesen.

Die Königin. Graf, ob beide gleich eines sind, so gehört doch nur das, welches Sie noch sehen, mir ganz allein; denn das, welches Sie nun erblicken, (indem sie die Maske abnimmt) ist der Königin. Jenes, mit welchem ich Sie erst sprach, ist nicht mehr.

Essex. Nun sterbe ich zufrieden! Zwar ist es das Vorrecht des königlichen Antlitzes, daß es jeden Schuldigen begnadigen muß, der es erblickt, und auch mir müßte diese Wohlthat des Gesetzes zu Statten kom- 284
men. Doch ich will weniger hierzu, als zu mir selbst, meine Zuflucht nehmen. Ich will es wagen, meine Königin an die Dienste zu erinnern, die ich ihr und dem Staate geleistet —

Die Königin. An diese habe ich mich schon selbst erinnert. Aber Ihr Verbrechen, Graf, ist größer als Ihre Dienste.

Essex. Und ich habe mir nichts von der Huld meiner Königin zu versprechen?

Die Königin. Nichts.

Essex. Wenn die Königin so streng ist, so rufe ich die Dame an, der ich das Leben gerettet. Diese wird doch wohl gütiger mit mir verfahren?

Die Königin. Diese hat schon mehr gethan, als sie sollte; sie hat Ihnen den Weg geöffnet, der Gerechtigkeit zu entfliehen.

Essex. Und mehr habe ich um Sie nicht verdient, um Sie, die mir Ihr Leben schuldig ist?

Die Königin. Sie haben schon gehört, daß ich diese Dame nicht bin. Aber gesetzt ich wäre es, gebe ich Ihnen nicht eben so viel wieder, als ich von Ihnen empfangen habe?

Essex. Wo das? Dadurch doch wohl nicht, daß Sie mir den Schlüssel gegeben?

Die Königin. Dadurch allerdings.

Essex. Der Weg, den mir dieser Schlüssel eröffnen kann, ist weniger der Weg zum Leben als zur Schande. Was meine Freiheit bewirken soll, muß nicht meiner Furchtsamkeit zu dienen scheinen. Und doch glaubt die

die Königin mich mit diesem Schlüssel für die Reiche, die ich ihr erfochten,
285 für das Blut, das ich um sie vergossen, für das Leben, das ich ihr erhalten, mich mit diesem elenden Schlüssel für alles das abzulohnen? Ich will mein Leben einem anständigern Mittel zu danken haben oder sterben. (indem er nach dem Fenster geht)

Die Königin. Wo gehen Sie hin?

Essex. Nichtswürdiges Werkzeug meines Lebens und meiner Entehrung! wenn bei dir alle meine Hoffnung beruhet, so empfange die Fluth in ihrem tiefsten Abgrunde, alle meine Hoffnung! (Er eröffnet das Fenster und wirft den Schlüssel durch das Gitter in den Kanal) Durch die Flucht wäre mein Leben viel zu theuer erkauft.

Die Königin. Was haben Sie gethan, Graf? — Sie haben sehr übel gethan.

Essex. Wann ich sterbe, so darf ich wenigstens laut sagen, daß ich eine undankbare Königin hinterlasse. — Will sie aber diesen Vorwurf nicht, so denke sie auf ein anderes Mittel, mich zu retten. Dieses unanständigere habe ich ihr genommen. Ich berufe mich nochmals auf meine Dienste; es steht bei ihr, sie zu belohnen oder mit dem Andenken derselben ihren Undank zu verewigen.

Die Königin. Ich muß das letztere Gefahr laufen. — Denn wahrlich, mehr konnte ich, ohne Nachtheil meiner Würde, für Sie nicht thun.

Essex. So muß ich dann sterben?

286 Die Königin. Ohnfehlbar. Die Frau wollte Sie retten; die Königin muß dem Rechte seinen Lauf lassen. Morgen müssen Sie sterben, und es ist schon morgen. Sie haben mein ganzes Mitleid; die Wehmuth bricht mir das Herz; aber es ist nun einmal das Schicksal der Könige, daß sie viel weniger nach ihren Empfindungen handeln können als andere. — Graf, ich empfehle Sie der Vorsicht![3]

Achtundsechzigstes Stück.

Den 25. December 1767.

Noch einiger Wortwechsel zum Abschiede, noch einige Ausrufungen in der Stille, und beide, der Graf und die Königin, gehen ab; jedes von einer besondern Seite. Im Herausgehen, muß man sich einbilden, hat Essex Cosmen den Brief gegeben, den er an die Blanca geschrieben. Denn

3) Vorsicht d. h. Vorsehung (Gottes).

den Augenblick darauf kömmt dieser damit herein und sagt, daß man seinen
Herrn zum Tode führe; sobald es damit vorbei sei, wolle er den Brief,
so wie er es versprochen, übergeben. Indem er ihn aber ansieht, erwacht
seine Neugierde. „Was mag dieser Brief wohl enthalten? Eine Ehe-
„verschreibung? die käme ein wenig zu spät. Die Abschrift von seinem
„Urtheile? die wird er doch nicht der schicken, die es zur Wittwe macht.
„Sein Testament? auch wohl nicht. Nun was denn?" Er wird immer
begieriger; zugleich fällt ihm ein, wie es ihm schon einmal fast das Leben
gekostet hätte, daß er nicht gewußt, was in dem Briefe seines Herrn stünde.
„Wäre ich nicht", sagt er, „bei einem Haare zum Vertrauten darüber gewor-
„den? Hol der Geier die Vertrautschaft! Nein, das muß mir nicht wie-
„der begegnen!" Kurz, Cosme beschließt, den Brief zu erbrechen, und
erbricht ihn. Natürlich, daß ihn der Inhalt äußerst betroffen macht; er
glaubt, ein Papier, das so wichtige und gefährliche Dinge enthalte, nicht
geschwind genug los werden zu können; er zittert über den bloßen Gedanken,
daß man es in seinen Händen finden könne, ehe er es freiwillig abgeliefert,
und eilet, es geraden Weges der Königin zu bringen.

Eben kömmt die Königin mit dem Kanzler heraus. Cosme will sie
den Kanzler nur erst abfertigen lassen, und tritt bei Seite. Die Königin 287
ertheilt dem Kanzler den letzten Befehl zur Hinrichtung des Grafen; sie soll
sogleich und ganz in der Stille vollzogen werden; das Volk soll nichts davon
erfahren, bis der geköpfte Leichnam ihm mit stummer Zunge Treue und
Gehorsam zurufe. Den Kopf soll der Kanzler in den Saal bringen und
nebst dem blutigen Beile unter einen Teppich legen lassen; hierauf die
Großen des Reichs versammeln, um ihnen mit eins Verbrechen und Strafe
zu zeigen, zugleich sie an diesem Beispiele ihrer Pflicht zu erinnern und
ihnen einzuschärfen, daß ihre Königin eben so strenge zu sein wisse, als sie
gnädig sein zu können wünsche, und das alles, wie sie der Dichter sagen
läßt, nach Gebrauch und Sitte des Landes.

Der Kanzler geht mit diesen Befehlen ab, und Cosme tritt die Königin
an. „Diesen Brief," sagt er, „hat mir mein Herr gegeben, „ihn nach sei-
„nem Tode der Blanca einzuhändigen. Ich habe ihn aufgemacht, ich weiß
„selbst nicht warum; und da ich Dinge darin finde, die Ihro Majestät wissen
„müssen, und die dem Grafen vielleicht noch zu Statten kommen können, so
„bringe ich ihn Ihro Majestät und nicht der Blanca." Die Königin nimmt den
„Brief und lieset: „Blanca, ich nahe mich meinem letzten Augenblicke; man
„will mir nicht vergönnen, mit dir zu sprechen; empfange also meine Ermah-
„nung schriftlich. Aber vors erste lerne mich kennen; ich bin nie der Ver-
„räther gewesen, der ich dir vielleicht geschienen; ich versprach, dir in der
„bewußten Sache behülflich zu sein, blos um der Königin desto nachdrück- 288
„licher zu dienen und den Roberto und seinen Anhängern nach London zu

„locken. Urtheile, wie groß meine Liebe ist, da ich dem ohngeachtet eher „selbst sterben, als dein Leben in Gefahr setzen will. Und nun die Ermah„nung: stehe von dem Vorhaben ab, zu welchem dich Roberto anreizet; du „hast mich nun nicht mehr, und es möchte sich nicht alle Tage einer „finden, der dich so sehr liebte, daß er den Tod des Verräthers für dich „sterben wollte.“ —

Mensch! ruft die bestürzte Königin, was hast du mir da gebracht? Nun? sagt Cosme, bin ich noch ein Vertrauter? — „Eile, fliehe, deinen Herrn zu retten! Sage dem Kanzler, einzuhalten! — Holla, Wache! bringt ihn augenblicklich vor mich, — den Grafen, geschwind!“ — Und eben wird er gebracht, sein Leichnam nehmlich. So groß die Freude war, welche die Königin auf einmal überströmte, ihren Grafen unschuldig zu wissen, so groß sind nunmehr Schmerz und Wuth, ihn hingerichtet zu sehen. Sie verflucht die Eilfertigkeit, mit der man ihren Befehl vollzogen, und Blanca mag zittern! —

So schließt sich dieses Stück, bei welchem ich meine Leser vielleicht zu lange aufgehalten habe. Vielleicht auch nicht. Wir sind mit den dramati-
289 schen Werken der Spanier so wenig bekannt; ich wüßte kein einziges, welches man uns übersetzt oder auch nur auszugsweise mitgetheilet hätte. Denn die Virginia des Augustino de Montiano y Luyando [1] ist zwar spanisch geschrieben; aber kein spanisches Stück, ein bloßer Versuch in der correcten Manier der Franzosen, regelmäßig, aber frostig. Ich bekenne sehr gern, daß ich bei weiten so vortheilhaft nicht mehr davon denke, als ich wohl ehedem muß gedacht haben.(*) Wenn das zweite Stück des nehmlichen

(*) Theatralische Bibliothek, erstes Stück [1754], S. 117. [L.=M. Band IV, S. 175].

---

1) **Augustino de Montiano y Luyando**, aus einer edlen Familie in Biskaya stammend, lebte von 1697 bis um 1770. Nachdem er die Rechte studirt, brachte er es allmählich zu einer Staatssekretärstelle, bekleidete daneben auch seit 1745 die Würde eines Directors der Akademie. In letzterer Eigenschaft nahm er sich mit Eifer der Bestrebungen an, welche gerade damals eine Reform des spanischen Theaters im Sinne des französischen Geschmackes anzubahnen suchten, und gab selbst Madrid 1750 ein Trauerspiel Virginia heraus, das zwar ganz nach französischen Mustern gearbeitet ist, aber doch nur beweist, „daß ein Drama alle Regeln beachten und dennoch unerträglich sein könne“ (s. v. Schack a. a. O. Bd. III. S. 481). Lessing, dem dies Stück in einer französischen Uebersetzung von Hermilly in die Hände kam, gefiel dasselbe so gut, daß er einen ausführlichen Auszug daraus anfertigte und in der Theatralischen Bibliothek (an der oben angeführten Stelle) veröffentlichte. Ja, es ist sogar höchst wahrscheinlich, daß diese Tragödie ihm zuerst den Gedanken nahe legte, seine „bürgerliche Virginia“, Emilia Galotti, zu dichten, nachdem er den ursprünglichen Gedanken, auch seinerseits den römischen Stoff zu behandeln, aufgegeben hatte (Vgl. Boxberger, Dramatische Entwürfe ꝛc. S. 630 f.).

Verfassers[2] nicht besser gerathen ist; wenn die neueren Dichter der Nation, welche eben diesen Weg betreten wollen, ihn nicht glücklicher betreten haben, so mögen sie mir es nicht übel nehmen, wenn ich noch immer lieber nach ihrem alten Lope und Calderon[3] greife, als nach ihnen.

Die echten spanischen Stücke sind vollkommen nach der Art dieses Essex. In allen einerlei Fehler und einerlei Schönheiten, mehr oder weniger, das versteht sich. Die Fehler springen in die Augen; aber nach den Schönheiten dürfte man mich fragen. — Eine ganz eigne Fabel, eine sehr sinnreiche Verwicklung, sehr viele und sonderbare und immer neue Theaterstreiche, die ausgespartesten[4] Situationen, meistens sehr wohl angelegte und bis ans Ende erhaltene Charaktere, nicht selten viel Würde und Stärke im Ausdrucke. —

Das sind allerdings Schönheiten; ich sage nicht, daß sie die höchsten sind; ich leugne nicht, daß sie zum Theil sehr leicht bis in das Romanenhafte, Abenteuerliche, Unnatürliche können getrieben werden, daß sie bei den Spaniern von dieser Uebertreibung selten frei sind. Aber man nehme den meisten französischen Stücken ihre mechanische Regelmäßigkeit und sage mir, ob ihnen andere, als Schönheiten solcher Art übrig bleiben? Was haben sie sonst noch viel Gutes als Verwicklung und Theaterstreiche und Situationen?

Anständigkeit, wird man sagen. — Nun ja, Anständigkeit.[5] Alle ihre Verwicklungen sind anständiger und einförmiger, alle ihre Theaterstreiche anständiger und abgedroschener; alle ihre Situationen anständiger, und gezwungner. Das kömmt von der Anständigkeit!

Aber Cosme, dieser spanische Hanswurst, diese ungeheure Verbindung der pöbelhaftesten Possen mit dem feierlichsten Ernste, diese Vermischung des Komischen und Tragischen, durch die das spanische Theater so berüchtiget ist?[6] Ich bin weit entfernt, diese zu vertheidigen. Wenn sie zwar 290
blos mit der Anständigkeit stritte, — man versteht schon, welche Anständigkeit ich meine, — wenn sie weiter keinen Fehler hätte, als daß sie die Ehrfurcht beleidigte, welche die Großen verlangen, daß sie der Lebensart, der

2) Gemeint ist das unter dem Titel Ataulfo 1751 (n. Schack; nach Lessing a. a. O. S. 176 erst 1753) erschienene Trauerspiel, von dem in Bezug auf Plan u. s. w. dasselbe gilt wie von der Virginia.

3) s. oben St. XLVI. A. 4.

4) ausgespart sonst öfter bei Lessing und Anderen, = aufgespart, zum künftigen Gebrauche zurückgelegt. Hier aber ist die Bedeutung wohl: seltsam, gesucht, gewählt. Aehnlich Herder: „Ich muß noch einige Worte hinzusetzen, aber ausgespart, als wäre ich Spartaner.“ Die Grundbedeutung ist wohl in der Technik des Aquarellmalens, bei dem die hellen Stellen ausgespart werden, noch üblich.

5) vgl. St. LV. A. 3.

6) s. St. LX. A. 6.

Etiquette, dem Ceremoniel und allen den Gaukeleien zuwiderlief, durch die man den größern Theil der Menschen bereden will, daß es einen kleinern gäbe, der von weit besserm Stoffe sei, als er, so würde mir die unsinnigste Abwechslung von Niedrig auf Groß, von Aberwitz auf Ernst, von Schwarz auf Weiß, willkommner sein, als die kalte Einförmigkeit, durch die mich der gute Ton, die feine Welt, die Hofmanier und wie dergleichen Armseligkeiten mehr heißen, unfehlbar einschläfert. Doch es kommen ganz andere Dinge hier in Betrachtung.

Neunundsechzigstes Stück.

Den 29. December 1767.

Lope de Vega, ob er schon als der Schöpfer des spanischen Theaters betrachtet wird, war es indeß nicht, der jenen Zwitterton einführte. Das Volk war bereits so daran gewöhnt, daß er ihn wider Willen mit anstimmen mußte. In seinem Lehrgedichte, Ueber die Kunst, neue Komödien zu machen, dessen ich oben schon gedacht, jammert er genug darüber. Da er sahe, daß es nicht möglich sei, nach den Regeln und Mustern der Alten für seine Zeitgenossen mit Beifall zu arbeiten, so suchte er der Regellosigkeit wenigstens Grenzen zu setzen; das war die Absicht dieses Gedichts. Er dachte, so wild und barbarisch auch der Geschmack der Nation sei, so müsse er doch seine Grundsätze haben, und es sei besser, auch nur nach diesen mit einer beständigen Gleichförmigkeit zu handeln, als nach gar keinen. Stücke, welche die klassischen Regeln nicht beobachten, können doch noch immer Regeln beobachten, und müssen dergleichen beobachten, wenn sie gefallen wollen. Diese also, aus dem bloßen Nationalgeschmacke hergenommen, wollte er festsetzen, und so ward die Verbindung des Ernsthaften und Lächerlichen die erste.

„Auch Könige", sagt er,[1] „könnet ihr in euern Komödien auftreten „lassen. Ich höre zwar, daß unser weiser Monarch (Philipp der zweite[2])
291 „dieses nicht gebilliget; es sei nun, weil er einsahe, daß es wider die „Regeln laufe, oder weil er es der Würde eines Königes zuwider glaubte, „so mit unter den Pöbel gemengt zu werden. Ich gebe auch gern zu, „daß dieses wieder zur ältesten Komödie zurückkehren heißt, die selbst Götter „einführte; wie unter andern in dem Amphitruo des Plautus[3] zu sehen,

---

1) In der bereits S. 362 von Lessing citirten: „Neuen Kunst Komödien zu machen."
2) derselbe, von dem bereits St. XXII. A. 13 und XXIII. A. 8 die Rede war.
3) vgl. St. XXI. A. 23.

„und ich weiß gar wohl, daß Plutarch, wenn er von Menandern redet,[4] „die älteste Komödie nicht sehr lobt. Es fällt mir also freilich schwer, „unsere Mode zu billigen. Aber da wir uns nun einmal in Spanien so „weit von der Kunst entfernen, so müssen die Gelehrten schon auch hier„über schweigen. Es ist wahr, das Komische mit dem Tragischen ver„mischet, Seneca[5] mit dem Terenz zusammengeschmolzen, giebt kein geringe„res Ungeheuer, als der Minotaurus der Pasiphae[6] war. Doch diese „Abwechselung gefällt nun einmal; man will nun einmal keine andere

---

4) **Menander** (aus Athen, 342—291 v. Chr.), einer der fruchtbarsten griechischen Komödiendichter, hat mehr denn hundert Stücke geschrieben, von denen freilich nur dürftige Fragmente erhalten sind, die uns aber in Verbindung mit der Thatsache, daß er von Terenz mit besonderer Vorliebe nachgeahmt wurde, zu dem Urtheile berechtigen, daß er unstreitig einer der vorzüglichsten Lustspieldichter gewesen ist. Er war einer der Hauptvertreter der sogenannten neuern griechischen Komödie, d. h. derjenigen Richtung, die nur häusliche Verhältnisse, bürgerliche Charaktere, Thorheiten und Laster schilderte, während die sogenannte mittlere Komödie, eigentlich nur ein Uebergangsstadium, theils Stoffe der Mythologie oder auch Schriftwerke parodirte, theils schon das bürgerliche Leben selbst darstellte, die ältere Komödie aber, deren Hauptvertreter Aristophanes ist, wirkliche Personen und Begebenheiten der Zeitgeschichte darstellte (Weiteres s. St. XC u. ff.). Plutarch nun in seiner „Kurzen Gegenüberstellung des Menander und Aristophanes", einer Abhandlung, die uns wohl nur in einem Auszuge erhalten ist (Ausg. v. Dübner Paris 1856. vol. II. p. 1039 — 1041), stellt zwischen der Kunst beider Dichter einen Vergleich an, der sehr zu Ungunsten des Aristophanes ausfällt. So wirft er demselben namentlich vor, daß er es nicht verstanden habe, die Sprache, die er den Darstellenden in den Mund legt, nach deren Alter, Lebensstellung u. dergl. zu bemessen, so daß man also nicht unterscheiden kann, ob ein Sohn spricht oder ein Vater, ein Bauer oder ein Gott, ein altes Weib oder ein Held.

5) **L. Annaeus Seneca**, der Philosoph (aus Corduba, von 4 vor bis 65 nach Christus), Sohn des Rhetors gleichen Namens, Lehrer Nero's, zeichnet sich in seinen prosaischen Schriften, vor Allem aber in den neun Tragödien, die ihm zugeschrieben werden, durch einen ungemeinen Wortreichthum aus, durch große Fülle rhetorischer Figuren und Sentenzen, sowie besonders durch einen nach den strengsten Regeln gebildeten Versbau, ohne daß er jedoch durch diese Vorzüge im Stande wäre, für seine Gedankenarmuth, seine dürftige Charakterzeichnung, seine breit angelegten, weitschweifigen Dialoge und seinen Mangel an wahrem Kunstsinn zu entschädigen. In sofern steht er in schroffem Gegensatz zu Terenz, der in seinen sechs Komödien durch Correctheit und Eleganz, sowie durch ebenmäßige glatte Anlage und consequente Charakterzeichnung einem gebildeten Publikum Genüge leistete. Des Terenz feine Komik mit dem übertriebenen Wortschwall des Tragikers Seneca zusammengeschmolzen, gäbe somit allerdings ein sonderbares Ungeheuer.

6) Lope spielt hier auf einen berühmten alten Mythus an, nach welchem der Meergott Poseidon den König Minos von Kreta wegen eines Frevels, den letzterer begangen hatte, dadurch strafte, daß er dessen Gemahlin Pasiphaë eine unnatürliche Liebe zu einem rasenden Stiere einflößte, als deren Frucht sie dann den Minotaurus gebar, ein Ungeheuer, das, halb Thier halb Mensch, mit athenischen Jünglingen und Jungfrauen gefüttert wurde, bis Theseus dasselbe erlegte und so seine Vaterstadt von diesem grausamen Tribute befreite.

„Stücke sehen, als die halb ernsthaft und halb lustig sind; die Natur selbst „lehrt uns diese Mannigfaltigkeit, von der sie einen Theil ihrer Schönheit „entlehnet."

Die letzten Worte sind es, weswegen ich diese Stelle anführe. Ist es wahr, daß uns die Natur selbst in dieser Vermengung des Gemeinen
292 und Erhabnen, des Possirlichen und Ernsthaften, des Lustigen und Traurigen, zum Muster dienet? Es scheinet so. Aber wenn es wahr ist, so hat Lope mehr gethan als er sich vornahm; er hat nicht blos die Fehler seiner Bühne beschöniget; er hat eigentlich erwiesen, daß wenigstens dieser Fehler keiner ist; denn nichts kann ein Fehler sein, was eine Nachahmung der Natur ist.

„Man tadelt", sagt einer von unsern neuesten Scribenten,[7] „an „Shakespeare, — demjenigen unter allen Dichtern seit Homer, der die „Menschen, vom Könige bis zum Bettler, und von Julius Cäsar bis zu „Jak[8] Fallstaff am besten gekannt und mit einer Art von unbegreiflicher „Intuition durch und durch gesehen hat, — daß seine Stücke keinen, oder doch „nur einen sehr fehlerhaften, unregelmäßigen und schlecht ausgesonnenen „Plan haben; daß komisches und tragisches darin auf die seltsamste Art „durch einander geworfen ist, und oft eben dieselbe Person, die uns durch „die rührende Sprache der Natur Thränen in die Augen gelockt hat, in „wenigen Augenblicken darauf uns durch irgend einen seltsamen Einfall „oder barokischen[9] Ausdruck ihrer Empfindungen, wo nicht zu lachen macht, „doch dergestalt abkühlt, daß es ihm hernach sehr schwer wird, uns wieder „in die Fassung zu setzen, worin er uns haben möchte. — Man tadelt das „und denkt nicht daran, daß seine Stücke eben darin natürliche Abbildungen „des menschlichen Lebens sind."[10]

---

7) Wer der neueste Scribent ist, giebt Lessing selbst gegen Schluß des Stückes an; es ist Wieland (s. St. XV. A. 10) in seinem Agathon, jenem berühmten Romane, der in altgriechischem Gewande des Dichters eigenes Seelenleben darstellte und damals eben erst erschienen war. Die von Lessing angezogene Stelle befindet sich im zweiten Theile der Originalausgabe S. 192 ff. Jedoch sei bemerkt, daß Wieland in der von ihm (1794) veranstalteten Ausgabe seiner sämmtlichen Werke eine Menge kleiner Veränderungen vornahm, die sich auch auf obige Stelle erstrecken und hauptsächlich auf Sprache, Ton und Stil sich beziehen. Zugleich gab der Dichter auch eine andere Eintheilung der Bücher und Kapitel und fügte einen ganz neuen Schluß hinzu. So kommt es, daß die betreffende Stelle seitdem den Hauptinhalt des 1. Kapitels des XII. Buches ausmacht (Hempel'sche Ausg. Dritter Theil. S. 32 ff.).

8) Jack (engl.) = Johann, Hans, vertraulicher als John.

9) barockisch = lächerlich, sonderbar, vom französischen baroque (lat. = verruca d. h. Warze, Fels), das ursprünglich in der Bedeutung „uneben, schiefrund" namentlich von Edelsteinen gebraucht wurde.

10) Vgl. St. XLVI. A. 5.

„Das Leben der meisten Menschen und (wenn wir es sagen dürfen) „der Lebenslauf der großen Staatskörper selbst, insofern wir sie als „ebensoviel moralische Wesen betrachten, gleicht den Haupt- und Staats-„Actionen im alten gothischen [10] Geschmacke in so vielen Punkten, daß man „beinahe auf die Gedanken kommen möchte, die Erfinder dieser letztern „wären klüger gewesen, als man gemeiniglich denkt, und hätten, wofern sie „nicht gar die heimliche Absicht gehabt, das menschliche Leben lächerlich zu „machen, wenigstens die Natur ebenso getreu nachahmen wollen, als die „Griechen sich angelegen sein ließen, sie zu verschönern. Um jetzt nichts „von der zufälligen Aehnlichkeit zu sagen, daß in diesen Stücken, so wie „im Leben, die wichtigsten Rollen sehr oft gerade durch die schlechtesten „Acteurs gespielt werden, — was kann ähnlicher sein, als es beide Arten „der Haupt- und Staats-Actionen einander in der Anlage, in der Abthei-„lung und Disposition der Scenen, im Knoten und in der Entwicklung zu „sein pflegen. Wie selten fragen die Urheber der einen und der andern „sich selbst, warum sie dieses oder jenes gerade so und nicht anders gemacht 293
„haben? Wie oft überraschen sie uns durch Begebenheiten, zu denen wir „nicht im mindesten vorbereitet waren? Wie oft sehen wir Personen kom-„men und wieder abtreten, ohne daß sich begreifen läßt, warum sie kamen, „oder warum sie wieder verschwinden? Wie viel wird in beiden dem Zufall „überlassen? Wie oft sehen wir die größesten Wirkungen durch die arm-„seligsten Ursachen hervorgebracht? Wie oft das Ernsthafte und Wich-„tige mit einer leichtsinnigen Art, und das Nichtsbedeutende mit lächer-„licher Gravität behandelt? Und wenn in beiden endlich alles so kläglich „verworren und durch einander geschlungen ist, daß man an der Möglich-„keit der Entwicklung zu verzweifeln anfängt, wie glücklich sehen wir durch „irgend einen unter Blitz und Donner aus papiernen Wolken herabspringen-„den Gott, [12] oder durch einen frischen Degenhieb den Knoten auf einmal

---

11) gothisch hier wie überhaupt im damaligen Sprachgebrauch im Sinne von altfränkisch, roh, wenig ausgebildet. Ueber die Haupt- und Heldenactionen s. St. LXII. A. 1.

12) Wieland spielt hier auf den sprichwörtlich gewordenen Deus ex machina (θεὸς ἀπὸ oder ἐπὶ μηχανῆς) an, jene Göttererscheinung, welche im attischen Theater hoch über der Bühne auf einer Schwebemaschine (αἰώρημα) gegen Schluß des Stückes sichtbar wurde, um durch ihr Machtgebot das Ende der Handlung so zu gestalten, daß es der herkömmlichen Auffassung im Mythos entsprach. Sophokles wandte so die Erscheinung des Herakles in seinem Philoktet an, ohne jedoch der folgerichtigen Entwicklung des Stückes Gewalt anzuthun. Allein schon Euripides, der seine Stücke oft nur in pathologischem Interesse weiterführte, ohne den von der Sage festgesetzten Schluß zu berücksichtigen, pflegte eine solche Göttererscheinung zu Hülfe zu nehmen, um das Ende des Stückes in der überkommenen Weise herbeizuführen. Somit wird bei letzterem der Knoten der Handlung größtentheils durchhauen, nicht aber durch eine sachgemäße und in sich richtige Entwicklung der Handlung gelöst. Schon im Alterthum erschien dieser Gott nicht selten unter Blitz und

„zwar nicht aufgelöset, aber doch aufgeschnitten, welches insofern auf eines „hinausläuft, daß auf die eine oder die andere Art das Stück ein Ende „hat, und die Zuschauer klatschen oder zischen können, wie sie wollen oder „— dürfen. Uebrigens weiß man, was für eine wichtige Person in den „komischen Tragödien, wovon wir reden, der edle Hanswurst vorstellt,[13] „der sich, vermuthlich zum ewigen Denkmal des Geschmacks unserer Vor„eltern, auf dem Theater der Hauptstadt des deutschen Reiches erhalten zu „wollen scheinet. Wollte Gott, daß er seine Person allein auf dem Theater „vorstellte![14] Aber wie viel große Aufzüge auf dem Schauplatze der Welt „hat man nicht in allen Zeiten mit Hanswurst, — oder, welches noch ein „wenig ärger ist, durch Hanswurst — aufführen gesehen? Wie oft haben die „größesten Männer, dazu geboren, die schützenden Genii eines Thrones, die Wohl„thäter ganzer Völker und Zeitalter zu sein, alle ihre Weisheit und Tapferkeit „durch einen kleinen schnakischen Streich von Hanswurst oder solchen Leu„ten vereitelt sehen müssen, welche, ohne eben sein Wamms und seine gel-

---

Donner, und um diese hervorzubringen, hatte man im Theater besondere Maschinen, den „Blitzthurm" (κεραυνοσκοπεῖον) und die „Donnermaschine" (βροντεῖον). Gleiche Erscheinungen gab es nun bei den meist ebenso äußerlich endigenden Haupt- und Staatsactionen, in denen Götter und allegorische Gestalten stehende Figuren waren, allerdings bei viel ärmlicherem und weit unzureichenderem Theaterapparate.

13) Prutz, Vorlesungen über die Geschichte des deutschen Theaters, 1847, S. 178—179 sagt trefflich von dem Hanswurst in den „Haupt- und Staatsactionen: „— er durfte in keinem dieser Stücke fehlen. Vielmehr ist er der eigentliche Held derselben, ein König ohne Krone, ein Eroberer mit keinem andern Schwert als mit dem Fuchsschwanz und der Pritsche, — und doch ohne ihn, ohne seine Späße, seine Schwänke, was wär' es gewesen mit den andern, den sogenannten, angeblichen Helden des Stückes!"

14) Die Worte „Uebrigens — vorstellte" haben jetzt seit der Ausgabe von 1794 folgende Gestalt: „Was übrigens der edle Hanswurst in den komischen Tragödien, wovon wir reden, für eine wichtige Rolle zu spielen hatte, wird vielen unserer Leser noch in frischem Andenken liegen. Wie viel Mühe hat es nicht gekostet, diesen Lieblingscharakter der oberdeutschen Provinzen von der Schaubühne zu verdrängen! — Und gleichwohl möchte er immer auf der Schaubühne bleiben, insofern er nirgends als dort geduldet würde!" Was Wieland dazu bewog, diese Veränderung mit dem ursprünglichen Texte vorzunehmen, liegt auf der Hand. Als der Dichter nämlich den Roman verfaßte, da kannte die Schauspielkunst in Wien kaum einen anderen Ehrgeiz als „der Hanswurst des großen Haufens zu sein." Wohl traten hier und da Männer auf, welche der Sprache und der Talente eines Weiskern, Prehauser, Kurz, Huber u. s. w. überdrüßig waren und der Ueberzeugung Ausdruck gaben, daß die deutsche Schauspielkunst nicht ausschließlich dem Zwecke dienen dürfe, das Zwerchfell der Zuhörer zu erschüttern, sondern höhere, edlere Zwecke zu verfolgen habe. Allein die Bestrebungen, welche auf Herbeiführung einer Reform zielten, waren nicht mächtig genug, dem regelmäßigen Schauspiele zum Siege zu verhelfen. Der Untergang der Stegreifburleske datirt erst von Weiskern's Tode, der im December 1768 erfolgte. Es war somit natürlich, daß Wieland bei seiner spätern Bearbeitung den inzwischen veränderten Umständen Rechnung trug.

„den Hosen zu tragen, doch gewiß seinen ganzen Charakter an sich trugen?
„Wie oft entsteht in beiden Arten der Tragi-Komödien die Verwicklung
„selbst lediglich daher, daß Hanswurst durch irgend ein dummes und schel-
„misches Stückchen von seiner Arbeit den gescheidten Leuten, ehe sie sich's ver-
„sehen können, ihr Spiel verderbt?“ —

Wenn in dieser Vergleichung des großen und kleinen, des ursprüng-
lichen und nachgebildeten heroischen Possenspiels — (die ich mit Vergnügen
aus einem Werke abgeschrieben, welches unstreitig unter die vortrefflichsten 294
unsers Jahrhunderts gehört, aber für das deutsche Publicum noch viel zu
früh geschrieben zu sein scheinet. In Frankreich und England würde es
das äußerste Aufsehen gemacht haben; der Name seines Verfassers würde
auf aller Zungen sein. Aber bei uns? Wir haben es, und damit gut.
Unsere Großen lernen vor's erste an den *** kauen;[15] und freilich ist der
Saft aus einem französischen Roman lieblicher und verdaulicher. Wenn ihr
Gebiß schärfer und ihr Magen stärker geworden, wenn sie indeß Deutsch
gelernt haben, so kommen sie auch wohl einmal über den — Agathon. Die-
ses ist das Werk, von welchem ich rede, von welchem ich es lieber nicht an
dem schicklichsten Orte, lieber hier, als gar nicht sagen will, wie sehr ich es
bewundere, da ich mit der äußersten Befremdung wahrnehme, welches tiefe
Stillschweigen unsere Kunstrichter darüber beobachten, oder in welchem kalten
und gleichgültigen Tone sie davon sprechen.[16] Es ist der erste und einzige

---

15) Lessing denkt hier wohl namentlich an damals gangbare anonyme französische Romane, deren Verfasser sich aus irgend einem Grunde nicht zur Autorschaft bekennen wollen. Hier ist das Motiv der Verfasser wohl die Scheu, obscoenen Romanen ihren Namen vordrucken zu lassen. — Im Hinblick auf die wegen ihres Schwulstes und ihrer Weitschweifigkeit ungenießbaren Romane, wie Lohenstein's (1635—1683) „Arminius und Thusnelda“, oder Philipp's von Zesen (1619—1689) „Adriatische Rosamund“ und vor Allen Anselm's von Ziegler und Klipphausen (1663—1697) „Asiatische Banise“, war es ein Fortschritt, daß man sich von diesen ebenso rohen als geschmacklosen Erfindungen abwandte und nach den Uebersetzungen ausländischer Romane, namentlich französischer und englischer, griff. Gegen letztere, die Romane eines Richardson und Fielding und ihre Nachahmungen, wendet sich Lessing nicht, wohl aber gegen die französischen, und zwar deshalb, weil die Affenliebe, welche die höheren Stände in Deutschland für dieselben hatten, wenn sie auch noch so schlüpfrig waren (man denke nur an Diderot's anonym erschienenen Roman „Les Bijoux indiscrets“, s. St. LXXXIV. A. 5), Kälte und Gleichgültigkeit gegen Anfänge der Besserung im eigenen Vaterlande, wie z. B. gegen Gellert's „Leben der schwedischen Gräfin von G**“ (1746 erschienen) und selbst gegen Wieland's „Don Sylvio von Rosalva“ (erschienen 1764), hervorrief.

16) Lessing durfte sich so aussprechen, denn kaum vor Jahresfrist hatte er in der damals sehr einflußreichen „Deutschen Bibliothek“ von Klotz (Jahrg. 1767, I. S. 11 ff.) nur eine sehr kurze und kühle Erwähnung des Wieland'schen Romanes gelesen. Die deutschen Kunstrichter hatten also die Bedeutung des „Agathon“ nicht erfaßt, welcher der erste wirklich künstlerisch bedeutende Roman der Deutschen war, und durch den eine neue Epoche in der deutschen Romanliteratur begann. Es bleibt ein nicht geringes Verdienst Lessing's,

Roman für den denkenden Kopf von klassischem Geschmacke. Roman? Wir wollen ihm diesen Titel nur geben, vielleicht, daß es einige Leser mehr dadurch bekömmt. Die wenigen, die es darüber verlieren möchte, an denen ist ohnedem nichts gelegen.)

Siebzigstes Stück.

Den 1. Januar 1768.

Wenn in dieser Vergleichung, sage ich, die satirische Laune nicht zu sehr hervorstäche, so würde man sie für die beste Schutzschrift des komisch tragischen oder tragisch komischen Drama (Mischspiel habe ich es einmal auf irgend einem Titel genannt gefunden), für die geflissentlichste Ausführung des Gedankens beim Lope halten dürfen. Aber zugleich würde sie auch die Widerlegung desselben sein. Denn sie würde zeigen, daß eben das Beispiel der Natur, welches die Verbindung des feierlichen Ernstes mit der possenhaften Lustigkeit rechtfertigen soll, ebenso gut jedes dramatische Ungeheuer, das weder Plan, noch Verbindung, noch Menschenverstand hat, rechtfertigen könne. Die Nachahmung der Natur müßte folglich entweder gar
295 kein Grundsatz der Kunst sein, oder, wenn sie es doch bliebe, würde durch ihn selbst die Kunst, Kunst zu sein aufhören; wenigstens keine höhere Kunst sein, als etwa die Kunst, die bunten Adern des Marmors in Gyps nachzuahmen; ihr Zug und Lauf mag gerathen, wie er will, der seltsamste kann so seltsam nicht sein, daß er nicht natürlich scheinen könnte; blos und allein der scheinet es nicht, bei welchem sich zu viel Symmetrie, zu viel Ebenmaaß und Verhältniß, zu viel von dem zeiget, was in jeder andern Kunst die Kunst ausmacht; der künstlichste in diesem Verstande ist hier der schlechteste, und der wildeste der beste.

Als Kriticus dürfte unser Verfasser ganz anders sprechen. Was er hier so sinnreich aufstützen zu wollen scheinet, würde er ohne Zweifel als eine Mißgeburt des barbarischen Geschmacks verdammen, wenigstens als die ersten Versuche der unter ungeschlachten Völkern wieder auflebenden Kunst vorstellen, an deren Form irgend ein Zusammenfluß gewisser äußerlichen Ursachen oder das Ohngefähr den meisten, Vernunft und Ueberlegung aber den wenigsten, auch wohl ganz und gar keinen Antheil hatte. Er würde

---

auf Wieland's Agathon durch diese anerkennenden Worte zuerst aufmerksam gemacht zu haben, Worte, welche so vollgültig sind, daß sie noch heute als Würdigung des Romanes in fast allen Literaturgeschichten stehen.

schwerlich sagen, daß die ersten Erfinder des Mischspiels (da das Wort einmal da ist, warum soll ich es nicht brauchen?) „die Natur ebenso getreu „nachahmen wollen, als die Griechen sich angelegen sein lassen, sie zu verschönern."

Die Worte „getreu" und „verschönert" von der Nachahmung und der Natur, als dem Gegenstande der Nachahmung, gebraucht, sind vielen Mißdeutungen unterworfen. Es giebt Leute, die von keiner Natur wissen wollen, welche man zu getreu nachahmen könne; selbst was uns in der Natur mißfalle, gefalle in der getreuen Nachahmung, vermöge der Nachahmung. Es giebt andere, welche die Verschönerung der Natur für eine Grille halten; eine Natur, die schöner sein wolle als die Natur, sei eben darum nicht Natur. Beide erklären sich für Verehrer der einzigen Natur, so wie sie ist; jene finden in ihr nichts zu vermeiden, diese nichts hinzuzusetzen. Jenen also müßte nothwendig das gothische Mischspiel gefallen, so wie diese Mühe haben würden, an den Meisterstücken der Alten Geschmack zu finden.[1]

---

1) Wir hören hier den Verfasser des „Laokoon", welcher mit dieser herrlichen und epochemachenden Schrift, obschon sie Bruchstück blieb, doch endlich die Gränzen der Malerei und Poesie endgültig, d. h. sowohl für die bildenden Künste als auch für die Poesie den Wirkungskreis, welcher beider Wesen entsprach, feststellte. Durch die sogenannte malerische Poesie, die unter dem Einflusse der Engländer, namentlich Pope's damals zur Sitte, besser gesagt, zur Unsitte geworden, war eine arge Verwirrung der Kunstschranken eingetreten. An unserer Stelle scheint Lessing, welcher damals noch an eine Fortsetzung des Laokoon dachte (vgl. den gerade für unsere Frage sehr interessanten Brief Lessing's an Nicolai vom 29. März 1769, L.-M. XII. S. 265 ff. und 269), noch einmal die Koryphäen jener Richtung abfertigen zu wollen. Er meint hier, daß jenen Männern, welche in der malerischen Poesie den Gipfel der Dichtkunst erblickten und so mit Nothwendigkeit zur Nachahmung der Natur geführt wurden, z. Thl. das spanische Drama, namentlich seine groteske Nachahmung der Natur, eigentlich gefallen müßte. Dabei sondert er jene in zwei Gruppen, von denen die einen die Nachahmung der Natur, selbst in ihren unbedeutendsten, ja häßlichen Erscheinungen als Endzweck der Poesie preisen und diese in ihren Werken zu verwirklichen streben, während die anderen, im Gegensatz zur Idealisirung der Natur, wie sie uns namentlich bei den großen Dichtern der Hellenen begegnet, in den Erscheinungen der Natur die höchste Schöne erblickten und es deshalb für unstatthaft halten mußten, die Natur als das absolut Schöne und Vollkommene noch verschönern zu wollen. Als Vertreter der ersten Richtung galt Lessing wohl der Hamburger Brockes (1680—1747), dessen Dichtungen, namentlich sein „Irdisches Vergnügen in Gott", dem Dramaturgisten während seines Aufenthaltes in Hamburg noch besonders nahe gerückt waren. Brockes war das Urbild eines pedantischen Kleinmeisters, welcher in seinen Dichtungen, wie Gervinus, Geschichte der deutschen Dichtung III[5] S. 673 mit Recht sagt, die Natur mit solcher carricaturartigen Pedanterie zeichnete, als ob er das Gras wachsen sähe und (Gervinus spricht absichtlich im Tone der Brockes'schen Zeit!) die Flöhe husten hörte; seine Dichtungen gingen also im Preise des zweckmäßigen Haushaltes der Natur auf. Für den Hauptrepräsentanten der zweiten Gruppe, auf welche Lessing auch im Laokoon (St. XVI.

Wann dieses nun aber nicht erfolgte? Wann jene, so große Bewunderer sie auch von der gemeinsten und alltäglichsten Natur sind, sich dennoch wider die Vermischung des Possenhaften und Interessanten erklärten? Wann
296 diese, so ungeheuer sie auch alles finden, was besser und schöner sein will, als die Natur, dennoch das ganze griechische Theater, ohne den geringsten Anstoß von dieser Seite, durchwandelten? Wie wollten wir diesen Widerspruch erklären?

Wir würden nothwendig zurückkommen, und das, was wir von beiden Gattungen erst behauptet, widerrufen müssen. Aber wie müßten wir widerrufen, ohne uns in neue Schwierigkeiten zu verwickeln? Die Vergleichung einer solchen Haupt- und Staats-Action, über deren Güte wir streiten, mit dem menschlichen Leben, mit dem gemeinen Laufe der Welt, ist doch so richtig!

Ich will einige Gedanken herwerfen, die, wenn sie nicht gründlich genug sind, doch gründlichere veranlassen können. — Der Hauptgedanke ist dieser: es ist wahr und auch nicht wahr, daß die komische Tragödie gothischer Erfindung die Natur getreu nachahmet: sie ahmet sie nur in einer Hälfte getreu nach und vernachlässiget die andere Hälfte gänzlich; sie ahmet die Natur der Erscheinungen nach, ohne im geringsten auf die Natur unserer Empfindungen und Seelenkräfte dabei zu achten.

In der Natur ist alles mit allem verbunden; alles durchkreuzt sich, alles wechselt mit allem, alles verändert sich eines in das andere. Aber nach dieser unendlichen Mannichfaltigkeit ist sie nur ein Schauspiel für einen unendlichen Geist. Um endliche Geister an dem Genusse desselben Antheil nehmen zu lassen, mußten diese das Vermögen erhalten, ihr Schranken zu geben, die sie nicht hat, das Vermögen abzusondern und ihre Aufmerksamkeit nach Gutdünken lenken zu können.

Dieses Vermögen üben wir in allen Augenblicken des Lebens; ohne dasselbe würde es für uns gar kein Leben geben; wir würden vor allzu verschiedenen Empfindungen nichts empfinden; wir würden ein beständiger

---

L.-M. VI. S. 439 f.) anspielt, wird man wohl seinen liebsten Freund, den Dichter des „Frühlings", Ewald v. Kleist (1715—1759) zu halten haben, weniger den gigantischen Albrecht v. Haller (1708—1777), welcher in seinen „Alpen" zwar die trefflichsten Naturschilderungen bot, aber doch mit diesem seinen Gedichte tiefere Zwecke verfolgte: „Sitte, die mit der Natur als stimmend angeschaut wird, wird gegen flache Verächter und gegen Moralisten erhoben, und das Naturevangelium, je nachdem, bald mit Trotz, bald zärtlich, immer feurig gepredigt" (vgl. Lemcke, Geschichte der deutschen Dichtung neuerer Zeit, 1872, S. 446). War es doch Kleist vor allen, welcher, in seinem „Frühling" die volle Pracht der neuerwachten Natur feiernd und in frommer Demuth zum göttlichen Schöpfer emporblickend, dieselbe in ihrer hohen Vollkommenheit pries und somit es als einen Frevel gegen die Güte Gottes ausschloß, die Natur schöner schildern zu wollen, als sie ist.

Raub des gegenwärtigen Eindruckes sein; wir würden träumen, ohne zu wissen, was wir träumten.

Die Bestimmung der Kunst ist, uns in dem Reiche des Schönen dieser Absonderung zu überheben, uns die Fixirung unserer Aufmerksamkeit zu erleichtern. Alles, was wir in der Natur von einem Gegenstande oder einer Verbindung verschiedener Gegenstände, es sei der Zeit oder dem Raume nach, in unsern Gedanken absondern oder absondern zu können wünschen, sondert sie wirklich ab und gewährt uns diesen Gegenstand oder diese Verbindung verschiedener Gegenstände so lauter und bündig, als es nur immer die Empfindung, die sie erregen sollen, verstattet.[2]

Wenn wir Zeugen von einer wichtigen und rührenden Begebenheit 297
sind, und eine andere von nichtigem Belange läuft quer ein; so suchen wir der Zerstreuung, die diese uns drohet, möglichst auszuweichen. Wir abstrahiren von ihr, und es muß uns nothwendig ekeln, in der Kunst das wieder zu finden, was wir aus der Natur wegwünschten.

Nur wenn eben diese Begebenheit in ihrem Fortgange alle Schattirungen des Interesse annimmt, und eine nicht blos auf die andere folgt, sondern so nothwendig aus der andern entspringt, wenn der Ernst das Lachen, die Traurigkeit die Freude, oder umgekehrt so unmittelbar erzeugt, daß uns die Abstraction des einen oder des andern unmöglich fällt, nur alsdann ver-

---

2) Klarer und bündiger, als Lessing es hier thut, läßt sich wohl kaum die Bestimmung der Kunst als Nachahmung angeben. Idealismus und Realismus existirt für ihn nicht. Wer das Bedeutendste, Wesentlichste einer Erscheinung darzustellen vermag und beim Erfassen des Hauptsächlichsten von jedem Zufälligen und Kleinen zu abstrahiren versteht, der ist der wahre Künstler (vgl. auch, was Lessing oben S. 206 f. vom Genie sagt). E. Gotschlich (Lessing's Aristotelische Studien, Berlin 1876, S. 21) illustrirt obige Worte Lessing's treffend durch die Bemerkung: „Indem also die Kunst von ihrem Gegenstande alles das absondert, was ihm in der Natur nur deshalb anhaftet, weil er in derselben ein Glied eines organischen Ganzen ist und in vielfacher Verbindung mit anderen Theilen steht, hebt sie denselben aus dem Zusammenhange als ein selbständiges Ganze heraus und entfaltet ihn nach seinem Begriff und seinen eignen Gesetzen. Das Vorbild des Künstlers bei dieser Darstellung seines Gegenstandes als eines Ganzen ist das große Ganze der Natur, deren innere Nothwendigkeit und Vollendung er seinem Werke einbildet. Sein Werk ist also eine Nachahmung der Natur als eines Ganzen, des vollendetsten Kunstwerkes, des Abbildes der Ideen des Schöpfers." Weiter unten im 79. Stück erwähnt Lessing noch einmal kurz diese Bestimmung der Kunst. „So hat Lessing", mit diesen Worten schließt Gotschlich seine Erörterung der Lessing'schen Gedanken über diesen wichtigen Punkt, „den Aristotelischen Begriff der künstlerischen Nachahmung richtig gefaßt, ohne, wie neuere Erklärer, welche das Wort „Nachahmung" durch das Wort „Darstellung" oder „künstlerische Umbildung" ersetzen, dem Begriffe seine eigentliche Bedeutung zu nehmen; das Werk des Künstlers ist dem Plane des Schöpfers gegenüber eine Nachahmung, ein Schattenriß desselben, der einzelnen äußern Erscheinung gegenüber aber eine ideale Darstellung."

langen wir sie auch in der Kunst nicht, und die Kunst weiß aus dieser Unmöglichkeit selbst Vortheil zu ziehen. —

Aber genug hiervon; man sieht schon, wo ich hinaus will.[3] —

Den fünfundvierzigsten Abend (Freitags, den 17. Juli[4]) wurden Die Brüder des Herrn Romanus[5] und Das Orakel[6] vom Saint-Foix gespielt.

Das erstere Stück kann für ein deutsches Original gelten, ob es schon größtentheils aus den Brüdern des Terenz[7] genommen ist. Man hat gesagt,

---

3) Wo Lessing hinaus will, hat Gervinus, Geschichte der deutschen Dichtung Bd. IV[5] S. 450 f. so ausgeführt: „Er will dahin, daß er diese Mischspiele gern neckend den Franzosen entgegenhalten, aber zugleich mit den ächten Begränzungen begleiten möchte gegen die stümperhaften Nachahmer, die die platte Natur copiren, die von keiner Natur wissen wollen, die man zu getreu nachahmen könne, die die Verschönerung der Natur für eine Grille halten, von denen Jene nichts in der Natur zu vermeiden, Diese ihr nichts zuzusetzen finden, von denen Jene das Mischspiel völlig mit allen Freiheiten vertheidigen würden, wie es nachher Lenz behandelt hat, Diese Mühe haben müßten, das griechische Schauspiel schön zu finden. Er will die Spanier nicht überall gut heißen, aber Shakespeare in seinen Meisterstücken retten; er will die Natur retten, aber auch die Kunst, die Wirklichkeit sicher stellen, aber auch das Ideal. Er söhnt Shakespeare und Aristoteles aus, er stellt sich in die Mitte des gothischen und antiken Geschmackes, und dies ist eben die Stelle, auf der das deutsche Drama seinen Gipfel erreichte. Goethe trat im Götz dem Shakespeare nahe, in der Iphigenie den Alten, Schiller trat scharf in die Mitte. So waren wir in aller plastischen und redenden Kunst immer zwischen Nord und Süd, zwischen Niederland und Griechenland, zwischen Natur und Ideal gestellt. Und es ist wahrlich wieder mehr als blos kritischer Verstand, was auch hier Lessing die Natur seines Volkes mit einem einzigen Tacte finden und bestimmen lehrte."

4) Wenn in den bisherigen Ausgaben der „12. Juli" zu lesen ist, so ist dies wohl nur ein Druckfehler.

5) **Karl Franz Romanus** (aus Leipzig, 1731—1787) galt seiner Zeit als einer der besten Lustspieldichter. Schmid in seiner weiter unten St. LXXII. A. 28 erwähnten „Theorie der Poesie" S. 197 sagt von ihm: „Romanus hat eine sehr gute Anlage zu einem komischen Dichter. Er ist nicht vollkommen, aber er verdient Aufmunterung, er versteht Situationen anzulegen und dialogirt gut. Sollten ihn, wie er in der Vorrede [zu seinen Komödien] sagt, die Geschäfte [er war damals Steuersekretär zu Dresden] vom Theater abziehen, so ist es ein wahrer Verlust für dasselbe, er gleicht dann einer zu früh abgepflückten Frucht, die nur deswegen herbe schmeckt, weil sie nicht lange genug am Baume gesessen hat." Aehnlich auch Nicolai im 329. Literaturbriefe. — Die (fünf) Komödien des Romanus erschienen (anonym) Dresden und Warschau bei Gröll, 1761. 8° (Exemplar in Berlin). Es sind: 1. Die Brüder (wieder abgedruckt im Theater der Deutschen). 2. Krispin als Vater. 3. Der Wechselschuldner. 4. Das Tarocspiel. 5. Der Vormund. Später (1778) ließ Romanus noch zwei weitere Stücke folgen. Was speciell die hier in Betracht kommenden Brüder angeht, so wird sich weiter unten im sechsundneunzigsten und den darauf folgenden Stücken Gelegenheit zu weiteren Mittheilungen bieten.

6) Ueber das Orakel von Saintfoix s. St. LXXIII. A. 4.

7) Adelphoi (griech. = Die Brüder) lautet der Originaltitel dieses wohlgelungenen Lustspieles, das Terenz nach einem Stücke (Ἀδελφοί) des griechischen Komikers

daß auch Moliere aus dieser Quelle geschöpft habe, und zwar seine Männerschule.[8] Der Herr von Voltaire macht seine Anmerkungen über dieses Vorgeben,[9] und ich führe Anmerkungen von dem Herrn von Voltaire so gern an! Aus seinen geringsten ist noch immer etwas zu lernen, wenn schon nicht allezeit das, was er darin sagt, wenigstens das, was er hätte sagen sollen. „Die erste Stufe zur Weisheit ist die Wahrnehmung des

Menander (s. St. XXI. A. 10) unter Mitbenutzung einer Scene aus dem Anfange eines Stückes (Συναποθνήσκοντες d. h. die Miteinandersterbenden) des Diphilus (aus Sinope, Zeitgenosse des Menander) um das Jahr 162 vor Christus kunstvoll gearbeitet hat. Inhalt: Demea, ein Mann von großer Sittenstrenge, hat zwei Söhne, einen älteren, Aeschinus, und einen jüngeren, Ktesipho. Während er den letzteren bei sich auf dem Lande in strenger Zucht erzieht, genießt der von Demea's unverheirathetem Bruder Micio adoptirte und in der Stadt erzogene Aeschinus alle Freiheiten eines lockeren, üppigen Lebens, ohne daß ihm die schwache Nachgiebigkeit des Adoptivvaters irgendwelche Schranken setzt. Schon längst ist diese Art der Erziehung für Demea ein Gegenstand ernster Besorgniß und vielfachen Verdrusses gewesen. Nun kommt er nach der Stadt, und zur Erhöhung seiner Unzufriedenheit hört er, daß Aeschinus eben eine leichtfertige Dirne mit Gewalt aus dem Hause eines Kupplers geraubt habe. Im Zorn über diese That stellt er seinen Bruder zur Rede, wirft ihm seine verderbliche Nachsicht vor und sucht ihn schließlich zu seiner Erziehungsmethode zu bekehren, indem er ihm Ktesipho als das Muster eines wohlerzogenen jungen Mannes hinstellt. Micio jedoch hält seine Methode für die richtigere, und wirklich stellt sich bald darauf heraus, daß trotz aller strengen Zucht auch Ktesipho in das leichtfertige Leben hineingerathen, daß die Dirne von Aeschinus nur dem Bruder zu Gefallen geraubt und dem Kuppler abgehandelt worden ist. Während so Ktesipho seines Vaters Lob Lügen straft, zeigt Aeschinus, daß er bei aller Leichtfertigkeit doch im Grunde ein edler Charakter ist. Seiner Geliebten Pamphila, einer attischen Bürgerin, der er die Ehe versprochen hat, und die nun mit um so größerem Schmerze sich von ihm verlassen wähnt, als sie ihm eben einen Sohn geboren hat, bleibt er treu und wünscht nichts sehnlicher, als sie zur Gattin zu erhalten. Micio's Nachsicht scheint zu triumphiren, und dem enttäuschten Demea bleibt nichts weiter übrig, als in die Ehe seines Sohnes zu willigen und sich ebenfalls zur Nachsicht zu bequemen. Indem er nun in diese Bahn einlenkt, seinen Bruder überredet, die alte Sostrata, die Mutter Pamphila's, zu heirathen, seinen durchtriebenen Sklaven und dessen Weib freizugeben und noch obendrein einem Verwandten seiner künftigen Frau, der dieser in ihrer Noth beigestanden, ein Gut zu überlassen, zeigt Demea, daß Micio's Nachsicht und Güte nicht in wahrer Ueberzeugung, in der reinen Erkenntniß des Rechts und der Billigkeit wurzele, sondern nur auf der Unfähigkeit, etwas abzuschlagen, beruhe. So setzt er seine unnachsichtige Strenge wieder in ihr Recht ein und verbindet dieselbe, indem er seinem Sohne Ktesipho verzeiht, mit der väterlichen Milde.

8) Ueber Molière's Männerschule s. St. LIII. A. 13.

9) in seiner Vie de Molière (Oeuvres tom. X. p. 20—31). Die Worte lauten (übers. v. d. H.): „Man hat gesagt, daß die Männerschule eine Copie der Brüder des Terenz wäre. Hätte es damit seine Richtigkeit, so würde Molière noch mehr den Ruhm, daß er den guten Geschmack des alten Rom auf die französische Bühne zu verpflanzen wußte, als den Tadel verdient haben, daß er die Idee seines Stückes anderswoher entlehnt hat. Allein die Brüder des Terenz — —" (folgen die Worte, die Lessing oben im Texte in getreuer Uebersetzung bietet.

Falschen"[10] (wo dieses Sprüchelchen steht, will mir nicht gleich beifallen); und ich wüßte keinen Schriftsteller in der Welt, an dem man es so gut versuchen könnte, ob man auf dieser ersten Stufe der Weisheit stehe, als an dem Herrn von Voltaire; aber daher auch keinen, der uns die zweite zu ersteigen, weniger behülflich sein könnte: „die zweite Stufe ist die Erkenntniß des Wahren." Ein kritischer Schriftsteller, dünkt mich, richtet seine Methode auch am besten nach diesem Sprüchelchen ein. Er suche sich nur erst jemanden, mit dem er streiten kann, so kommt er nach und nach in die Materie, und das übrige findet sich. Hierzu habe ich mir in diesem Werke, ich bekenne es aufrichtig, nun einmal die französischen Scribenten vornehmlich erwählet und unter diesen besonders den Herrn von Voltaire. Also auch jetzt, nach einer kleinen Verbeugung, nur darauf
298 zu! Wem diese Methode aber etwa mehr muthwillig als gründlich scheinen wollte, der soll wissen, daß selbst der gründliche Aristoteles sich ihrer fast immer bedienet hat. „Es pflegt Aristotoles", sagt einer von seinen Auslegern, der mir eben zur Hand liegt,[11] „in seinen Schriften den Streit zu suchen. Und zwar thut er dies nicht blindlings und auf's Gerademohl, sondern absichtlich und nach einer bestimmten Methode: denn zuerst erschüttert er die Ansichten des Gegners", u. s. w. O des Pedanten! würde der Herr von Voltaire rufen. — Ich bin es blos aus Mißtrauen in mich selbst.

„Die Brüder des Terenz", sagt der Herr von Voltaire, „können höchstens die Idee zu der Männerschule gegeben haben. In den Brüdern sind „zwei Alte von verschiedner Gemüthsart, die ihre Söhne ganz verschieden „erziehen; eben so sind in der Männerschule zwei Vormünder, ein sehr „strenger und ein sehr nachsehender, das ist die ganze Aehnlichkeit. In den „Brüdern ist fast ganz und gar keine Intrigue, die Intrigue in der Männerschule hingegen ist fein und unterhaltend und komisch. Eine von den „Frauenzimmern des Terenz, welche eigentlich die interessanteste Rolle spielen müßte, erscheinet blos auf dem Theater, um nieder zu kommen. Die

---

10) übers. aus dem Lat. v. d. H. — Das „Sprüchelchen" steht Lib. I. cap. 23 der Divinae Institutiones des Lactantius Firmianus (ed. Cellarius, Leipzig 1698, p. 93), der, im dritten Jahrhundert n. Chr. zu Nikomedia und dann auch in Gallien am kaiserlichen Hofe thätig, zwischen 307 und 310 dieses sein Hauptwerk verfaßte, das als „eine anmuthige, aber nicht tiefe Polemik zur systematischen Begründung der christlichen Glaubenslehre" bezeichnet werden kann und namentlich durch seine nach älteren Mustern (besonders Cicero) gebildete Diction bedeutsam ist. — Es ist immerhin bemerkenswerth, daß Lessing den Fundort gerade dieses Wortes vergessen hat, das wie kein anderes seine eigene wissenschaftliche Methode so treffend kennzeichnet.

11) Welchem lateinischen Commentar zu Aristoteles Lessing diese (v. d. H. übersetzten) Worte entnommen hat, resp. wo dieselben stehen, war d. H. nicht möglich ausfindig zu machen.

„Isabelle des Moliere ist fast immer auf der Scene und zeigt sich immer „witzig und reizend, und verbindet sogar die Streiche, die sie ihrem Vormunde „spielt, noch mit Anstand. Die Entwicklung in den Brüdern ist ganz „unwahrscheinlich; es ist wider die Natur, daß ein Alter, der sechzig Jahre „ärgerlich und streng und geizig gewesen, auf einmal lustig und höflich und „freigebig werden sollte. Die Entwicklung in der Männerschule aber ist die „beste von allen Entwicklungen des Moliere: wahrscheinlich, natürlich, aus „der Intrigue selbst hergenommen, und was ohnstreitig nicht das schlechteste „daran ist, äußerst komisch."

Einundsiebzigstes Stück.

Den 5. Januar 1768.

Es scheinet nicht, daß der Herr von Voltaire, seit dem er aus der Klasse bei den Jesuiten gekommen,[1] den Terenz viel wieder gelesen habe. Er spricht ganz so davon, als von einem alten Traume; es schwebt ihm nur noch so was davon im Gedächtnisse, und das schreibt er auf gut Glück 299
so hin, unbekümmert, ob es gehauen oder gestochen ist. Ich will ihm nicht aufmutzen, was er von der Pamphila des Stücks sagt, „daß sie blos auf dem Theater erscheine, um nieder zu kommen." Sie erscheinet gar nicht auf dem Theater; sie kömmt nicht auf dem Theater nieder; man vernimmt blos ihre Stimme aus dem Hause, und warum sie eigentlich die interessan-

---

1) Von 1704—1710 besuchte Voltaire das Jesuitencolleg Louis-le-Grand zu Paris, an welchem damals mehrere berühmte Männer als Lehrer wirkten, darunter auch der bereits Stück XXXVI. A. 17 erwähnte Pater Tournemine. Da die Jesuiten unter Anderem auch besonderes Gewicht auf die Anspornung des Fleißes wie auf die Fertigkeit, nicht nur im schriftlichen, sondern auch im mündlichen Gebrauche der lateinischen Sprache legten, so sollte man denken, daß ihnen kein Mittel zur Erreichung dieses Zweckes geeigneter erschienen wäre, als die fleißige Lectüre des Terenz, sowie die Benutzung der Stücke dieses Dichters zu den dramatischen Aufführungen, welche die Jesuiten so gern mit ihren Zöglingen veranstalteten. Allein nach dem Lehrplane (Ratio et institutio studiorum societatis Jesu), den Claudius von Aquaviva (fünfter General des Ordens von 1581—1615) im Jahre 1588 entworfen und elf Jahre später zuerst veröffentlicht hatte, und der zu Voltaire's Zeit noch durchaus als maßgebend angesehen wurde, war gerade die Aufführung Terenzischer Stücke verpönt, und selbst die Lectüre derselben vom Unterrichte ausgeschlossen. War diese Thatsache Lessing bekannt oder nicht? Nimmt man ersteres an, so liegt in seinen Worten ein nicht zu verkennender Hohn. Wahrscheinlich jedoch ist das letztere der Fall, oder es bezieht sich der Dramaturg auch vielleicht auf eine Notiz Voltaire's selbst, die den Herausgebern nicht begegnet ist.

teste Rolle spielen müßte, das läßt sich auch gar nicht absehen. Den Griechen und Römern war nicht alles interessant, was es den Franzosen ist. Ein gutes Mädchen, das mit ihrem Liebhaber zu tief in das Wasser gegangen und Gefahr läuft, von ihm verlassen zu werden, war zu einer Hauptrolle ehedem sehr ungeschickt. —

Der eigentliche und grobe Fehler, den der Herr von Voltaire macht, betrifft die Entwicklung und den Charakter des Demea. Demea ist der mürrische, strenge Vater, und dieser soll seinen Charakter auf einmal völlig verändern. Das ist, mit Erlaubniß des Herrn von Voltaire, nicht wahr. Demea behauptet seinen Charakter bis an's Ende. Donatus [2] sagt: „Es bleibt aber das ganze Stück hindurch Micio sanft, Demea wild, der Kuppler habsüchtig" u. s. w. Was geht mich Donatus an? dürfte der Herr von Voltaire sagen. Nach Belieben; wenn wir Deutsche nur glauben dürfen, daß Donatus den Terenz fleißiger gelesen und besser verstanden, als Voltaire. Doch es ist ja von keinem verlornen Stücke die Rede; es ist noch da, man lese selbst.

Nachdem Micio den Demea durch die triftigsten Vorstellungen zu besänftigen gesucht, bittet er ihn, wenigstens auf heute sich seines Aergernisses zu entschlagen, wenigstens heute lustig zu sein. Endlich bringt er ihn auch so weit; heute will Demea alles gut sein lassen; aber morgen, bei früher Tageszeit, muß der Sohn wieder mit ihm auf's Land; da will er ihn nicht gelinder halten, da will er es wieder mit ihm anfangen, wo er es heute gelassen hat; die Sängerin, die diesem der Vetter gekauft, will er zwar mitnehmen, denn es ist doch immer eine Sklavin mehr, und eine, die ihm nichts kostet; aber zu singen wird sie nicht viel bekommen, sie soll kochen und backen. In der darauf folgenden vierten Scene des fünften Akts, wo Demea allein ist, scheint es zwar, wenn man seine Worte so obenhin nimmt, als ob er völlig von seiner alten Denkungsart abgehen,

---

2) **Aelius Donatus**, ein berühmter Grammatiker und Rhetor, lehrte zu Rom um die Mitte des vierten Jahrhunderts n. Chr. und verfaßte außer anderen Schriften einen werthvollen Commentar zu den Komödien des Terenz. Leider ist dieser jedoch in seiner ursprünglichen Gestalt nicht auf uns gekommen, vielmehr ist, was gemeiniglich als solcher gilt, nur eine bunte Compilation aus zwei oder drei Commentaren, von denen nur einer den Donat zum Verfasser hatte; und zwar ist es wahrscheinlich, daß nur die Bemerkungen rhetorischen und philosophischen Inhalts auf Donat zurückzuführen sind (s. Usener, Rhein. Museum Bd. XXIII. S. 493 ff.). Bereits Lessing hat in den Collectaneen zur Literatur (L.-M. Bd. XI, 1, S. 361) den noch heute unerfüllten Wunsch ausgesprochen, daß die verschiedenen Elemente dieses Commentars gesichtet und wenigstens festgestellt werde, was unzweifelhaft dem Donat und den Alten gehöre und was späterer Zusatz sei. Zum Abdruck ist der Commentar gelangt, wie in fast allen älteren Ausgaben des Terenz, so auch in der, welche auf Grund der alten Westerhov'schen vom Jahre 1726 Gottfried Stallbaum, Leipzig 1830, neu veranstaltete. Obige (v. d. H. übersetzte) Stelle steht am Schlusse der Inhaltsangabe, die dem Stücke vorhergeht und dem Donat zugeschrieben wird.

und nach den Grundsätzen des Micio zu handeln anfangen wolle.(*) Doch 300
die Folge zeigt es, daß man alles das nur von dem heutigen Zwange, den er sich anthun soll, verstehen muß. Denn auch diesen Zwang weiß er hernach so zu nutzen, daß er zu der förmlichsten hämischsten Verspottung seines gefälligen Bruders ausschlägt. Er stellt sich lustig, um die andern wahre Ausschweifungen und Tollheiten begehen zu lassen; er macht in dem verbindlichsten Tone die bittersten Vorwürfe; er wird nicht freigebig, sondern er spielt den Verschwender, und wohl zu merken, weder von dem Seinigen, noch in einer andern Absicht, als um alles, was er Verschwenden nennt, lächerlich zu machen. Dieses erhellet unwidersprechlich aus dem, was er dem Micio antwortet, der sich durch den Anschein betrügen läßt und ihn wirklich verändert glaubt.(**) „Hier zeigt Terenz", sagt Donatus,[3] „daß Demea mehr eine Sinnesänderung erheuchelt, denn wirklich erfahren hat."

Ich will aber nicht hoffen, daß der Herr von Voltaire meinet, selbst diese Verstellung laufe wider den Charakter des Demea, der vorher nichts als geschmählt und gepoltert habe; denn eine solche Verstellung erfodere mehr Gelassenheit und Kälte, als man dem Demea zutrauen dürfe. Auch hierin ist Terenz ohne Tadel, und er hat alles so vortrefflich motiviret, bei jedem Schritte Natur und Wahrheit so genau beobachtet, bei dem geringsten Uebergange so feine Schattirungen in Acht genommen, daß man nicht aufhören kann, ihn zu bewundern.

Nur ist öfters, um hinter alle Feinheiten des Terenz zu kommen, die Gabe sehr nöthig, sich das Spiel des Akteurs dabei zu denken; denn dieses

(*) Demea. Denn ich gebe
Das harte Leben, das ich seither führte,
Nun fast am Ziele meiner Laufbahn auf. [übers. v. J. Herbst.]

(**) Micio. Was ist das? Was hat so mit einem Mal
Dein Wesen umgewandelt? Welche Lust
Am Schenken? Was für eine plötzliche
Freigebigkeit ist dieses?
Demea. Laß dir's sagen!
Ich wollte zeigen, wenn dich die für freundlich
Und liebenswürdig halten, daß das nicht
Auf wahres Thun, noch Recht und Billigkeit
Sich gründet; nein, weil du den Jaherrn machst,
Nachsichtig bist und spendest, Micio.
Nun also, wenn aus dem Grund, Aeschinus,
Mein Wesen euch verhaßt ist, weil ich nicht
So Alles allerdings, ob recht, ob unrecht,
Gutheiße: sei es drum! Verschleudert, kauft,
Thut ganz, was euch beliebt! [übers. v. J. Herbst.]

---

3) zu Act V, Sc. 9, V. 35, Stallbaum'sche Ausgabe p. 213 (übers. v. d. H.).

schrieben die alten Dichter nicht bei. Die Deklamation hatte ihren eignen Künstler, und in dem Uebrigen konnten sie sich ohne Zweifel auf die Einsicht der Spieler verlassen, die aus ihrem Geschäfte ein sehr ernstliches Studium machten.[4] Nicht selten befanden sich unter diesen die Dichter selbst; sie sagten, wie sie es haben wollten, und da sie ihre Stücke über-
301 haupt nicht eher bekannt werden ließen als bis sie gespielt waren, als bis man sie gesehen und gehört hatte, so konnten sie es um so mehr überhoben sein, den geschriebenen Dialog durch Einschiebsel zu unterbrechen, in welchen sich der beschreibende Dichter gewissermaßen mit unter die handelnden Personen zu mischen scheinet. Wenn man sich aber einbildet, daß die alten Dichter, um sich diese Einschiebsel zu ersparen, in den Reden selbst, jede Bewegung, jede Geberde, jede Miene, jede besondere Abänderung der Stimme, die dabei zu beobachten, mit anzudeuten gesucht, so irret man sich. In dem Terenz allein kommen unzählige Stellen vor, in welchen von einer solchen Andeutung sich nicht die geringste Spur zeiget, und wo gleichwohl der wahre Verstand nur durch die Errathung der wahren Aktion kann getroffen werden; ja in vielen scheinen die Worte gerade das Gegentheil von dem zu sagen, was der Schauspieler durch jene ausdrücken muß.

Selbst in der Scene,[5] in welcher die vermeinte Sinnesänderung des Demea vorgeht, finden sich dergleichen Stellen, die ich anführen will, weil auf ihnen gewissermaßen die Mißdeutung beruhet, die ich bestreite. — Demea weiß nunmehr alles, er hat es mit seinen eignen Augen gesehen, daß es sein ehrbarer frommer Sohn ist, für den die Sängerin entführet worden, und stürzt mit dem unbändigsten Geschrei heraus. Er klagt es dem Himmel und der Erde und dem Meere, und eben bekömmt er den Micio zu Gesicht.

4) Gegen das Ende der Republik hin begannen die römischen Schauspieler, die bis dahin meist Sklaven, höchstens Freigelassene waren, eine geachtetere Stellung einzunehmen. Deshalb vornehmlich, weil unter ihnen bedeutende Talente auftraten, wie Aesopus als tragischer, und Roscius als komischer Mime, und diese, wie uns von Roscius z. B. ausdrücklich überliefert wird, förmliche Schulen errichteten, um eine wirklich künstlerische Ausbildung der angehenden Schauspieler zu befördern. So wurden diese in zünftiger Weise mit allen Regeln ihrer Kunst bekannt gemacht. Gleichzeitig besuchten sie aber noch den Unterricht, welcher in Rhetorenschulen ertheilt wurde. Diese standen unter der Leitung eigener Lehrer (declamatores), und in ihnen bekamen sowohl angehende Redner und Staatsmänner, als auch Schauspieler die gründlichsten und das Einzelnste in der körperlichen Beredtsamkeit berücksichtigenden Lehren im Halten von Vorträgen (declamare, declamationes). Daneben gab es noch besondere Lehrer, die man aufsuchte, um die Kunst des eigentlichen Vortrages zu lernen, die sogenannten „Phonasci", von denen wir wissen, daß sie „die Bildung der Stimme systematisch durch musikalische Kunstübungen im Verein mit diätetischer Zucht" betrieben (vgl. Bernhardy, Grundriß d. Röm. Lit. 5. A. S. 63). Uebrigens citirt Lessing selbst in den „Collectaneen zur Literatur" u. d. W. „Declamation" (vgl. Werke L.-M.) Bd. XI, 1, S. 357 eine Abhandlung „De la déclamation théatrale des Romains, Mercure de France 1750, Juillet p. 89.

5) Es ist die 3. Scene des V. Actes.

Demea. Ha! da ist er, der mir sie beide verdirbt — meine Söhne, mir sie beide zu Grunde richtet! —

Micio. O so mäßige dich, und komm wieder zu dir!

Demea. Gut, ich mäßige mich, ich bin bei mir, es soll mir kein hartes Wort entfahren. Laß uns blos bei der Sache bleiben. Sind wir nicht eins geworden, warest du es nicht selbst, der es zuerst auf die Bahn brachte, daß sich ein jeder nur um den seinen bekümmern sollte? Antworte. u. s. w.

Wer sich hier nur an die Worte hält und kein so richtiger Beobachter ist, als es der Dichter war, kann leicht glauben, daß Demea viel zu geschwind 302
austobe, viel zu geschwind diesen gelassenern Ton anstimme. Nach einiger Ueberlegung wird ihm zwar vielleicht beifallen, daß jeder Affekt, wenn er auf's äußerste gekommen, nothwendig wieder sinken müsse; daß Demea auf den Verweis seines Bruders sich des ungestümen Jachzorns nicht anders als schämen könne; das alles ist auch ganz gut, aber es ist doch nicht das rechte. Dieses lasse er sich also vom Donatus lehren, der hier zwei vortreffliche Anmerkungen hat. „Es scheint", sagt er,[6] „als ob er ein wenig zu schnell von seinem unleidlichen Wesen geheilt worden wäre, schneller wenigstens, als es die noch ungewisse Lage erforderte. Aber auch dies liegt im menschlichen Charakter begründet: denn wer gerechten Zorn empfindet, geht oft schnell vom Aufbrausen zur ruhigen Ueberlegung über." Wenn der Zornige ganz offenbar Recht zu haben glaubt, wenn er sich einbildet, daß sich gegen seine Beschwerden durchaus nichts einwenden lasse, so wird er sich bei dem Schelten gerade am wenigsten aufhalten, sondern zu den Beweisen eilen, um seinen Gegner durch eine so sonnenklare Ueberzeugung zu demüthigen. Doch da er über die Wallungen seines kochenden Geblüts nicht so unmittelbar gebieten kann, da der Zorn, der überführen will, doch noch immer Zorn bleibt, so macht Donatus die zweite Anmerkung. „Nicht auf die Worte selbst, sondern auf das Geberdenspiel richte man sein Augenmerk, und man wird alsdann sehen, daß bis jetzt Demea weder seinen Zorn unterdrückt, noch auch ruhiger Ueberlegung zugänglich geworden ist."[7] Demea sagt zwar, ich mäßige mich, ich bin wieder bei mir, aber Gesicht und Geberde und Stimme verrathen genugsam, daß er sich noch nicht gemäßiget hat, daß er noch nicht wieder bei sich ist. Er bestürmt den Micio mit einer Frage über die andere, und Micio hat alle seine Kälte und gute Laune nöthig, um nur zum Worte zu kommen.

---

6) zu Act V, Sc. 3, V. 10, Stallbaum p. 177 f. (übers. v. d. H.).

7) kurz vorher zu Act V, S. 3, V. 9 Stallbaum ebd. (übers. v. d. H.).

Zweiundsiebzigstes Stück.

Den 8. Januar 1768.

Als er endlich dazu kömmt, wird Demea zwar eingetrieben,[1] aber im geringsten nicht überzeugt. Aller Vorwand, über die Lebensart seiner Kinder unwillig zu sein, ist ihm benommen, und doch fängt er wieder von vorn an zu nergeln.[2] Micio muß auch nur abbrechen und sich begnügen,
303 daß ihm die mürrische Laune, die er nicht ändern kann, wenigstens auf heute Frieden lassen will. Die Wendungen, die ihn Terenz dabei nehmen läßt, sind meisterhaft.

Demea. Nun gieb nur Acht, Micio, wie wir mit diesen schönen Grundsätzen, mit dieser deiner lieben Nachsicht am Ende fahren werden.

Micio. Schweig doch! Besser, als du glaubest. — Und nun genug davon! Heute schenke dich mir. Komm, kläre dich auf.

Demea. Mags doch nur heute sein! Was ich muß, das muß ich. — Aber morgen, sobald es Tag wird, geh ich wieder auf's Dorf, und der Bursche geht mit. —

Micio. Lieber, noch ehe es Tag wird, dächte ich. Sei nur heute lustig! —

Demea. Auch das Mensch von einer Sängerin muß mit heraus.

Micio. Vortrefflich! So wird sich der Sohn gewiß nicht wegwünschen. Nur halte sie auch gut.

Demea. Da laß mich vor sorgen! Sie soll in der Mühle und vor dem Ofenloche Mehlstaubs und Kohlenstaubs und Rauchs genug kriegen. Dazu soll sie mir am heißen Mittage stoppeln gehn, bis sie so trocken, so schwarz geworden als ein Löschbrand.

Micio. Das gefällt mir! Nun bist du auf dem rechten Wege! — Und alsdenn, wenn ich wie du wäre, müßte mir der Sohn bei ihr schlafen, er möchte wollen oder nicht.

Demea. Lachst du mich aus? — Bei so einer Gemüthsart freilich kannst du wohl glücklich sein. Ich fühl es, leider —

304 Micio. Du fängst doch wieder an?

Demea. Nu, nu; ich höre ja auch schon wieder auf.[3]

---

1) Ueber die Bedeutung von „eingetrieben“ s. St. XXXVII. A. 18.

2) nergeln, auch nörgeln geschrieben, ein der Vulgärsprache entlehntes Wort, = bemängeln, bekritteln, ohne Grund in mürrischer Weise tadeln.

3) Act V, Sc. 3, V. 49—67.

Bei dem „Lachst du mich aus?" des Demea merkt Donatus an:[4] „Dies Wort wird von Demea mit scheinbar lächelnder Miene ausgesprochen, aber bei „Ich fühl es" klingt seine Sprache wieder rauh und bitter." Unvergleichlich! Demea, dessen voller Ernst es war, daß er die Sängerin nicht als Sängerin, sondern als eine gemeine Sklavin halten und nutzen wollte, muß über den Einfall des Micio lachen. Micio selbst braucht nicht zu lachen, je ernsthafter er sich stellt, desto besser. Demea kann darum doch sagen: Lachst du mich aus? und muß sich zwingen wollen, sein eignes Lachen zu verbeißen. Er verbeißt es auch bald, denn das „Ich fühl es leider" sagt er wieder in einem ärgerlichen und bittern Tone. Aber so ungern, so kurz das Lachen auch ist, so große Wirkung hat es gleichwohl. Denn einen Mann wie Demea hat man wirklich vor's erste gewonnen, wenn man ihn nur zu lachen machen kann. Je seltner ihm diese wohlthätige Erschütterung ist, desto länger hält sie innerlich an; nachdem er längst alle Spur derselben auf seinem Gesichte vertilgt, dauert sie noch fort, ohne daß er es selbst weiß, und hat auf sein nächstfolgendes Betragen einen gewissen Einfluß. —

Aber wer hätte wohl bei einem Grammatiker so feine Kenntnisse gesucht? Die alten Grammatiker waren nicht das, was wir jetzt bei dem Namen denken.[5] Es waren Leute von vieler Einsicht; das ganze weite Feld der Kritik war ihr Gebiet. Was von ihren Auslegungen klassischer Schriften auf uns gekommen, verdient daher nicht blos wegen der Sprache studirt zu werden. Nur muß man die neuern Interpolationen zu unterscheiden wissen. Daß aber dieser Donatus (Aelius) so vorzüglich reich an Bemerkungen ist, die unsern Geschmack bilden können, daß er die versteck-

---

4) zu Act V, Sc. 3, V. 66; Stallbaum p. 186 (übers. v. d. H.).

5) Zu Lessing's Zeit dachte man, und zwar mit Recht, bei dem Namen „Grammatiker" nur an kleinliche und geistlose Gelehrte, welche im Schulstaub verkommend und auf Trivialitäten der lateinischen, höchstens der griechischen Grammatik herumreitend, diese ihre kümmerliche Weisheit für das unerreichte Muster echter Wissenschaft hielten: wahre Gottschede auf dem Gebiete der historisch-philologischen Wissenschaften. An ihnen mißt der Dramaturgist die lateinischen Nationalgrammatiker, die er richtig als „Leute von vieler Einsicht" bezeichnet. Sie waren Gelehrte im vollen Sinne des Wortes, denn sie beschäftigten sich nicht nur mit der Erforschung der Sprache als solcher, sondern waren die eigentlichen Bewahrer der geistigen Schätze der Nation und umspannten das gesammte Gebiet des damaligen Wissens. Die Texte der besten Schriftsteller, Dichter wie Prosaiker, wurden von ihnen festgestellt, sachliche Commentare zu denselben verfaßt, daneben die feinsinnigsten literarhistorischen Untersuchungen geführt, und auf den normartigen Sprachgebrauch der besten Schriftsteller gründeten sie ihre grammatischen Handbücher. Die Namen eines M. Terentius Varro, Cäsar's (der bei all' seinen Großthaten noch Zeit fand, eine lateinische Formenlehre zu schreiben), des Verrius Flaccus, Valerius Probus, des großen Polyhistor und Naturkundigen Plinius, des Charisius und Priscian, denen sich Donat anschließt, seien hier nur genannt.

testen Schönheiten seines Autors mehr als irgend ein anderer zu enthüllen weiß, das kömmt vielleicht weniger von seinen größern Gaben, als von der Beschaffenheit seines Autors selbst. Das römische Theater war zur Zeit des Donatus noch nicht gänzlich verfallen; die Stücke des Terenz wurden noch gespielt, und ohne Zweifel noch mit vielen von den Ueberlieferungen gespielt, die sich aus den bessern Zeiten des römischen Geschmacks herschrieben; er durfte also nur anmerken, was er sahe und hörte; er brauchte also nur Aufmerksamkeit und Treue, um sich das Verdienst zu machen, daß ihm die Nachwelt Feinheiten zu verdanken hat, die er selbst schwerlich dürfte ausgegrübelt haben. Ich wüßte daher auch kein Werk, aus welchem ein angehender Schauspieler mehr lernen könnte, als diesen Commentar des Donatus über den Terenz, und bis das Latein unter unsern Schauspielern üblicher wird, wünschte ich sehr, daß man ihnen eine gute Uebersetzung davon in die Hände geben wollte. Es versteht sich, daß der Dichter dabei sein und aus dem Commentar alles wegbleiben müßte, was die bloße Worterklärung betrifft. Die Dacier [6] hat in dieser Absicht den Donatus nur schlecht genutzt, und ihre Uebersetzung des Textes ist wässerig und steif. Eine neuere deutsche,[7] die wir haben, hat das Verdienst der Richtigkeit so so, aber das Verdienst der komischen Sprache fehlt ihr gänzlich,(*) und Donatus ist auch

(*) Halle 1753. Wunders halben erlaube man mir die Stelle daraus anzuführen, die ich eben jetzt übersetzt habe. Was mir hier aus der Feder geflossen, ist weit entfernt, so zu sein, wie es sein sollte; aber man wird doch ungefähr daraus sehen können, worin das Verdienst besteht, das ich dieser Uebersetzung absprechen muß.

Demea. Aber mein lieber Bruder, daß uns nur nicht deine schönen Gründe und dein gleichgültiges Gemüthe sie ganz und gar in's Verderben stürzen.

Micio. Ach, schweig doch nur, das wird nicht geschehen. Laß das immer sein. Ueberlaß dich heute einmal mir. Weg mit den Runzeln von der Stirne.

Demea. Ja, ja, die Zeit bringt es so mit sich, ich muß es wohl thun. Aber mit anbrechendem Tage gehe ich wieder mit meinem Sohne auf's Land.

Micio. Ich werde dich nicht aufhalten, und wenn du die Nacht wieder gehn willst; sei doch heute nur einmal fröhlich.

Demea. Die Sängerin will ich zugleich mit herausschleppen.

Micio. Da thust du wohl, dadurch wirst du machen, daß dein Sohn ohne sie nicht wird leben können. Aber sorge auch, daß du sie gut verhältst.

---

6) **Anne Dacier** geb. Lefèbvre (aus Saumur, 1651—1720), die gelehrte und liebenswürdige Gattin des bereits oben St. XXXVII. A. 15 erwähnten Herausgebers der Poetik des Aristoteles, verfaßte u. a. auch eine französische Uebersetzung des Terenz in Prosa nebst Einleitung und Anmerkungen, die zuerst Paris 1668 in 3 Bden. 8° im Druck erschien.

7) **Johann Samuel Patzke** (aus Frankfurt a. d. O., 1727—1787), der als Prediger zu Magdeburg starb, war der Verfasser dieser Uebersetzung, welche mit Titelkupfer und sechs Kupfertafeln Halle 1753 im Druck erschien. In der Berlinischen Zeitung vom 27. Juli 1754 (L.-M. Bd. IV. S. 512) nennt Lessing ihn noch einen „sehr guten Dichter“ und „glücklichen Uebersetzer des Terenz.“

nicht weiter gebraucht, als ihn die Dacier zu brauchen für gut befunden. Es wäre also keine gethane Arbeit, was ich vorschlage. Aber wer soll sie thun? Die nichts bessers thun könnten, können auch dieses nicht, und die etwas bessers thun könnten, werden sich bedanken.

Doch endlich vom Terenz auf unsern Nachahmer zu kommen. — Es ist doch sonderbar, daß auch Herr Romanus den falschen Gedanken des Vol-
taire gehabt zu haben scheinet. Auch er hat geglaubt, daß am Ende mit 306
dem Charakter des Demea eine gänzliche Veränderung vorgehe; wenigstens läßt er sie mit dem Charakter seines Lysimons vorgehen.[8] „Je Kin-„der", läßt er ihn rufen,[9] „schweigt doch! Ihr überhäuft mich ja mit „Liebkosungen. Sohn, Bruder, Vetter, Diener, alles schmeichelt mir, blos „weil ich einmal ein bischen freundlich aussehe. Bin ich's denn, oder bin „ich's nicht? Ich werde wieder recht jung. Bruder! Es ist doch hübsch, „wenn man geliebt wird. Ich will auch gewiß so bleiben. Ich wüßte nicht, „wenn ich so eine vergnügte Stunde gehabt hätte." Und Frontin sagt:[10] „Nun unser Alter stirbt gewiß bald.(*) Die Veränderung ist gar zu plötz-„lich." Ja wohl; aber das Sprüchwort, und der gemeine Glaube von den unvermutheten Veränderungen, die einen nahen Tod vorbedeuten, soll doch wohl nicht im Ernste hier etwas rechtfertigen?

Demea. Dafür werde ich schon sorgen. Sie soll mir kochen, und Rauch, Asche und Mehl sollen sie schon kenntlich machen. Außerdem soll sie mir in der größten Mittagshitze gehen und Aehren lesen, und dann will ich sie ihm so verbrannt und so schwarz wie eine Kohle überliefern.

Micio. Das gefällt mir; nun seh ich recht ein, daß du weislich handelst; aber dann kannst du auch deinen Sohn mit Gewalt zwingen, daß er sie mit zu Bette nimmt.

Demea. Lachst du mich etwa aus? Du bist glücklich, daß du ein solches Gemüth hast; aber ich fühle.

Micio. Ach! hältst du noch nicht inne?

Demea. Ich schweige schon.

(*) So soll es ohne Zweifel heißen und nicht: stirbt ohnmöglich bald. Für viele von unsern Schauspielern ist es nöthig auch solche Druckfehler anzumerken.

8) vgl. die Inhaltsangabe St. XCVI. A. 1.

9) in der 8. Scene des V. Actes; a. a. O. S. 158.

10) s. ebd. S. 159.

Dreiundsiebzigstes Stück.

Den 12. Januar 1768.

Die Schlußrede des Demea bei dem Terenz geht aus einem ganz andern Tone. „Wenn euch nur das gefällt, nun so macht, was ihr wollt, ich will mich um nichts mehr bekümmern!"[1] Er ist es ganz und gar nicht, der sich nach der Weise der andern, sondern die andern sind es, die sich nach seiner Weise künftig zu bequemen versprechen. — Aber wie kömmt es, dürfte man fragen, daß die letzten Scenen mit dem Lysimon in unsern deutschen Brüdern bei der Vorstellung gleichwohl immer so wohl aufgenommen werden? Der beständige Rückfall des Lysimon in seinen alten Charakter macht sie komisch;[2] aber bei diesem hätte es auch bleiben müssen. — Ich verspare das Weitere bis zu einer zweiten Vorstellung des Stücks.[3]

Das Orakel vom Saint-Foix, welches diesen Abend den Beschluß machte, ist allgemein bekannt und allgemein beliebt.[4]

---

1) in der Schlußscene des V. Actes.

2) Um dem Leser einen Begriff von dieser Komik zu geben, möge die betreffende Scene (Act V. Sc. 8; a. a. O. S. 152) hier Platz finden, in welcher der durch Philidor zur Freundlichkeit umgestimmte Lysimon zum ersten Male wieder mit seinem Sohne Lycast zusammentrifft.

Phil.: Bruder! sieh nur, wie er sich fürchtet. Rede ihm doch freundlich zu.

Lys.: Komm her, Bösewicht!

Phil.: Je, Bruder!

Lys. (gezwungen): Komm her, mein lieber Sohn!

Phil.: Immer näher, immer näher. Fürchte er sich nicht. Wenn er das Vertrauen zu seinem Vater, der ohnedem schon Alles weiß, haben und ihm nichts verschweigen wird, so soll ihm Alles vergeben werden. Woferne er aber das Geringste verschweiget, so hat er nichts zu hoffen.

Lyc. (kommt kriechend und zitternd näher): Ach, ich bin in Todesangst.

Lys.: Wie der Bube gekrochen kommt! So geht's, wenn man kein gutes Gewissen hat — Sage mir nur, du Erzbösewicht —

Phil.: Heißt das freundlich geredet?

Lys.: Sage mir, Junge, was du gemacht hast? Solche Teufelsstreiche vorzunehmen! Bist du denn ganz und gar ausgelassen gewesen?

Lyc. (seinem Vater zu Füßen): Ach, liebster Herr Vater —

Lys.: Ja, liebster Herr Vater! Nun ist es Zeit!

Phil.: Kannst du deinen Sohn zu deinen Füßen sehen?
Ist er dein Knecht? u. s. w. u. s. w.

3) s. St. XCVI. zu Anfang.

4) L'Oracle, ein Lustspiel in Prosa und einem Acte, zum ersten Male aufgeführt am 22. März 1740, spielt in einem Feenpalaste. Alcindor ist von seiner Mutter, der obersten Fee, in Waldeseinsamkeit aufgezogen worden. Da entdeckt er eines Tages ein junges Mädchen, das von der Tageshitze ermüdet auf ein Rosenbett hingesunken ist und

Den sechsundvierzigsten Abend (Montags den 20. Juli) ward Miß Sara,[5] und den siebenundvierzigsten, Tags darauf, Nanine[6] wiederholt. Auf die Nanine folgte Der unvermuthete Ausgang[7] von Marivaux, in einem Akte. 307

Oder, wie es wörtlicher und besser heißen würde, Die unvermuthete Entwicklung.[8] Denn es ist einer von den Titeln, die nicht sowohl den

---

sich dem Schlafe überlassen hat. Von ihrem Anblick bezaubert, eilt er zu seiner Mutter und bittet um die Erlaubniß der holden Schläferin seine Liebe gestehen zu dürfen. Den Drängenden zu befriedigen, erzählt die Fee ihm, daß das Orakel, bei seiner Geburt über sein Schicksal befragt, die Antwort gegeben: Dem Sohne der Fee droht großes Unglück, doch wird er demselben entgehen und glücklich sein, wenn er sich die Liebe einer jungen Prinzessin zu erwerben vermag, die ihn für taub, stumm und gefühllos hält. Da nun einem benachbarten Könige in derselben Nacht, in welcher Alcindor das Licht der Welt erblickte, eine Tochter geboren worden sei, so habe sie diese geraubt und in völliger Abgeschlossenheit erzogen. Durch Statuen habe sie die Prinzessin bedienen lassen und ihr den Glauben beigebracht, daß sie selbst die beiden einzigen redenden und fühlenden Wesen, alle anderen nur dazu geschaffen seien, ihnen zu dienen, und weder Lust noch Unlust empfänden, weder zu reden noch zu hören vermöchten. Jetzt komme es darauf an, daß Alcindor sich vollkommen taubstumm und gefühllos stelle und in dieser Rolle versuche, Lucinde, so heißt die Prinzessin, die er schlafend angetroffen, Liebe einzuflößen. Es folgen nun eine Reihe recht geschickt angelegter Scenen, in denen Alcindor unter Aufbietung seiner ganzen Willenskraft Lucindens Zärtlichkeit gegenüber taub, stumm und gefühllos bleibt, bis er endlich die Ueberzeugung gewonnen, daß dem Orakel Genüge geschehen sei und nunmehr Lucindens Liebeserklärung erwidert. — Die große Beliebtheit, deren sich dies Stück bei den Franzosen erfreute, hatte hauptsächlich ihren Grund in dem Umstande, daß bei der Aufführung desselben in Paris die Rolle des Alcindor der durch seine schöne Gestalt und Anmuth gleich ausgezeichnete Grandval (1711—1784), die Rolle der Lucinde aber die schöne Gaussin (s. St. XVI. A. 2) spielte. In Deutschland war das Stück bekannt geworden durch verschiedene Uebersetzungen, so zuerst 1745 Hamburg; dann hatte Gellert in einem Singspiel von zwei Aufzügen 1748 denselben Gegenstand behandelt und endlich Joh. El. Schlegel Leipzig 1750, 8°, 2 Bde. eine Gesammtübersetzung der Saintfoix'schen Stücke veranstaltet.

5) s. S. 81.

6) s. S. 130 ff. 173. 218. Hier sei bemerkt, daß in dem Verzeichniß, welches sich Lessing von den während seiner Anwesenheit in Hamburg gespielten Stücken anfertigte und welches Boxberger zum ersten Male aus den Breslauer Papieren veröffentlichte (s. Einleitung zu seiner Ausgabe der Dramaturgie, 1876, S. XVII) für den siebenundvierzigsten Abend „Der Zweikampf" [von J. Ludwig Schlosser, der 1738 zu Hamburg geboren, im Jahre 1766 Prediger zu Bergedorf bei Hamburg wurde und 1815 starb] notirt ist. Die oben angeführten beiden Stücke wurden nach jenem Verzeichniß erst acht Tage später und zwar am zweiundfunfzigsten Abend gegeben.

7) Le Dénouement imprévu, ein Lustspiel in Prosa und einem Acte, aufgeführt zum ersten Male den 10. December 1724. Der Inhalt ergiebt sich hinlänglich aus dem im Texte Mitgetheilten.

8) Die Uebersetzung des Dénouement durch „Ausgang" rührt von J. Ch. Krüger (s. St. XXVIII. A. 3) her. Im Drama versteht man unter Dénouement die Auflösung des Knotens.

Inhalt anzeigen, als vielmehr gleich Anfangs gewissen Einwendungen vorbauen sollen, die der Dichter gegen seinen Stoff oder dessen Behandlung vorher sieht. Ein Vater[9] will seine Tochter an einen jungen Menschen[10] verheirathen, den sie nie gesehen hat. Sie ist mit einem andern[11] schon halb richtig, aber dieses auch schon seit so langer Zeit, daß es fast gar nicht mehr richtig ist. Unterdessen möchte sie ihn doch noch lieber als einen ganz Unbekannten, und spielt sogar, auf sein Angeben, die Rolle einer Wahnwitzigen, um den neuen Freier abzuschrecken. Dieser kömmt; aber zum Glücke ist es ein so schöner liebenswürdiger Mann, daß sie gar bald ihre Verstellung vergißt und in aller Geschwindigkeit mit ihm einig wird. Man gebe dem Stücke einen andern Titel, und alle Leser und Zuschauer werden ausrufen: das ist auch sehr unerwartet! Einen Knoten, den man in zehn Scenen so mühsam geschürzt hat, in einer einzigen nicht zu lösen, sondern mit eins zu zerhauen! Nun aber ist dieser Fehler in dem Titel selbst angekündiget, und durch diese Ankündigung gewissermaßen gerechtfertiget. Denn wenn es nun wirklich einmal so einen Fall gegeben hat, warum soll er nicht auch vorgestellt werden können? Er sahe ja in der Wirklichkeit einer Komödie so ähnlich, und sollte er denn eben deswegen um so unschicklicher zur Komödie sein? — Nach der Strenge allerdings; denn alle Begebenheiten, die man im gemeinen Leben wahre Komödien nennet, findet man in der Komödie wahren Begebenheiten nicht sehr gleich, und darauf käme es doch eigentlich an.

Aber Ausgang und Entwicklung, laufen beide Worte nicht auf eins hinaus? Nicht völlig. Der Ausgang ist, daß Jungfer Argante den Erast und nicht den Dorante heirathet, und dieser ist hinlänglich vorbereitet. Denn ihre Liebe gegen Doranten ist so lau, so wetterläunisch; sie liebt ihn, weil sie seit vier Jahren niemanden gesehen hat als ihn; manchmal liebt sie ihn mehr, manchmal weniger, manchmal gar nicht, so wie es kömmt;
308 hat sie ihn lange nicht gesehen, so kömmt er ihr liebenswürdig genug vor; sieht sie ihn alle Tage, so macht er ihr Langeweile; besonders stoßen ihr dann und wann Gesichter auf, gegen welche sie Dorantens Gesicht so kahl, so unschmackhaft, so ekel findet! Was brauchte es also weiter, um sie ganz von ihm abzubringen, als daß Erast, den ihr ihr Vater bestimmte, ein solches Gesicht ist? Daß sie diesen also nimmt, ist so wenig unerwartet, daß es vielmehr sehr unerwartet sein würde, wenn sie bei jenem bliebe. Entwicklung hingegen ist ein mehr relatives Wort, und eine unerwartete Entwicklung involviret eine Verwicklung, die ohne Folgen bleibt, von der der

---

9) Der Dichter giebt ihm den Namen Argante.

10) Es ist der weiter unten erwähnte Eraste.

11) Er führt den Namen Dorante.

Dichter auf einmal abspringt', ohne sich um die Verlegenheit zu bekümmern, in der er einen Theil seiner Personen läßt. Und so ist es hier: Peter[12] wird es mit Doranten schon ausmachen; der Dichter empfiehlt sich ihm.

Den achtundvierzigsten Abend (Mittwochs den 22. Juli) ward das Trauerspiel des Herrn Weiß, Richard der Dritte,[13] aufgeführt; zum Beschlusse Herzog Michel.[14]

---

12) Peter (Maître Pierre), Pächter der Jungfer Argante, ist die komischste Rolle des ganzen Stückes. Von Dorante läßt er sich dafür bezahlen, daß er dessen Interesse vertrete, und als Eraste ankommt, verräth er ihm, daß Fräulein Argante sich nur verstellt und in Wirklichkeit ganz gesunden Verstandes ist. Die Worte „der Dichter empfiehlt sich ihm" können nur die Bedeutung haben: der Dichter überläßt es ihm, die Sache zu Ende zu führen. Peter fragt nämlich am Schlusse des Stückes, was nun mit Dorante geschehen solle, worauf Jungfer Argante ihren Vater bittet, ihre Entscheidung für Eraste dem Dorante in schonender Weise mitzutheilen; da erklärt Peter daß Dorante ihm 50 Pistolen versprochen habe für den Fall, daß Fräulein Argante seine Frau werde; er sei gern bereit, den Dorante mit seinem Schicksal auszusöhnen, wenn man ihm 60 Pistolen gebe. Eraste gewährt ihm mit Freuden diese Bitte, und mit Peter's Aufforderung, nun nach Herzenslust zu singen und zu tanzen, da jedes Hinderniß beseitigt sei, schließt das Stück.

13) Richard der Dritte, ein Trauerspiel in Versen und fünf Acten von Chr. Felix Weiße, erschien im ersten Theil des „Beitrags zum deutschen Theater" 1765, S. 121—252, wieder abgedruckt (mit einzelnen Veränderungen) in Weiße's „Trauerspielen" 1776. Thl. I. Inhalt: Richard, welcher nach dem Tode seines Bruders Eduard IV. zum Vormunde von dessen Kindern, Eduard V. und Richard von York, einem siebenjährigen Knaben, eingesetzt worden war, hatte sich durch Ränke selbst des Thrones bemächtigt, indem er die echte Abstammung des eigenen Bruders verdächtigte und ihn noch im Grabe für einen Bastard erklären ließ. Die beiden königlichen Knaben, nun unfähig zur Thronfolge, welche er der Mutter entrissen hat, hält er im Tower gefangen. Jetzt — im Anfange des Stückes — findet ihn sein Vertrauter Catesby in Unmuth und erfährt auf eine Frage nach dem Kummer des Herrschers, daß diesen ein Traum gequält hat, in welchem ihm alle die Opfer erschienen seien, die er hingewürgt, um sich den Weg zum Throne zu bahnen. Catesby beruhigt ihn, und Richard erzählt, wie er jetzt die verwittwete Königin durch die Drohung, daß die Prinzen einen etwaigen Ungehorsam ihrerseits mit dem Leben büßen würden, veranlaßt habe, mit ihrer Tochter Elisabeth nach London zu kommen; damit wolle er auch die Prinzessin in seine Gewalt bekommen. Richmond, der Verlobte Elisabeth's, nahe zwar mit einem Heere, um dem eingekerkerten Eduard V. den Thron wiederzugewinnen. Das solle dem aufrührerischen Herzog aber nicht gelingen, denn er, Richard, habe deshalb seine Gemahlin vergiftet, um sich mit der Prinzessin selbst vermählen zu können und so auch das Volk zu gewinnen, welches an der früheren Königsfamilie noch immer hänge; er würde zu gleicher Zeit „das schwache Brüderpaar" erwürgen. Da naht Lord Stanley und bringt die Botschaft, daß die Königin bereits in London angekommen, aber auch Richmond mit seinem Heere schon nahe sei. Richard lacht über die Verwegenheit des letzteren und hofft ihn bald durch seine eigene Uebermacht zu erdrücken. Als sich der König entfernt hat, sucht Stanley seinen früheren Freund Catesby durch die Erzählung von dem Unglücke der königlichen Familie zu rühren. Doch vergebens, Catesby warnt ihn vielmehr, sich von Richmond fernzuhalten. Die Königin ist unterdessen im Tower selbst angekommen und verlangt jammernd nach ihren Söhnen.

Dieses Stück ist ohnstreitig eines von unseren beträchtlichsten Originalen; reich an großen Schönheiten, die genugsam zeigen, daß die Fehler,

---

Endlich läßt man die Unglücklichen zu Mutter und Schwester hinein, und erschütternd ist das Wiedersehn der armen Opfer von Richard's Tücke und Grausamkeit. Das Unglück wirft seine Schatten voraus, und als Catesby kommt, um sie wieder zu trennen, scheiden sie erst nach langem Sträuben von einander und in der fast sicheren Furcht, sich zum letzten Male gesehen zu haben. Zu den Zurückbleibenden, der Königin und Elisabeth, tritt Stanley und bietet, reuig wegen seiner früheren Anhänglichkeit an den furchtbaren Richard, ihnen seine treuen Dienste an. Die königlichen Dulderinnen begrüßen ihn als Rettungsengel. Er meldet zugleich die nahe bevorstehende Ankunft Richmond's, verkündet aber der Prinzessin, um sie zu warnen und vorzubereiten, daß Richard sich ihr nahen werde, um ihr Jawort zur Vermählung zu erzwingen. Jammernd vernehmen die Frauen das Entsetzliche und entfernen sich nach Stanley's Weggange gleichfalls, um Trost im Gebete zu suchen. Nur Elisabeth kehrt bald zurück, und gleich darauf verkündigt ihr Catesby die Ankunft des Königs. Wie sehr sie auch ihn, den bluttriefenden Mörder ihrer Lieben, mit Abscheu zurückstößt, er ist zu gewaltig durch seine furchtbare Macht; er droht die Prinzen zu ermorden, wenn sie nicht einwillige, seine Gemahlin zu werden; nur eine Stunde soll sie Bedenkzeit haben. Sie entfernt sich, und Richard verkündigt seinem treuen Catesby den baldigen Triumph und eröffnet ihm, daß er mit der Linken die Prinzen hinwürgen werde, während er die Rechte ihrer Schwester am Altare reiche. Catesby seinerseits berichtet von Stanley's wankender Treue und erhält den Auftrag, ihn zu tödten und dafür seine Güter als Lehen anzunehmen. Der Königin hat Elisabeth inzwischen die gräßliche Wahl eröffnet, welche ihr Richard gelassen hat, entweder seine Gattin zu werden oder den Tod ihrer Brüder verschuldet zu haben. Sie wählt, und die Königin leistet nur schwachen Widerstand, — die Hand des königlichen Ungeheuers, doch nicht ohne sich selbst zu geloben, daß sie ihn mit ihren eigenen Händen erwürgen werde, wenn er sein Wort nicht halte und den Prinzen ein Leid zufüge. Da bringt Stanley die hoffnungsreiche Botschaft von dem Herannahen Richmond's, kann sich aber selbst kaum durch die Flucht retten, als der nahende Richard ihn bei den Frauen überrascht. In Gegenwart der Mutter sagt dann die Prinzessin dem Tyrannen ihre Hand zu und erhält noch einmal von diesem die Zusicherung, daß die Prinzen nun gerettet seien und, so oft sie wollten, zu Mutter und Schwester kommen dürften. Aber schon hat Richard den Mörder Tyrel bestellt. Zwar regt sich auch in ihm, dem Furchtbaren, leise das Gewissen, er betäubt es aber gewaltsam, als ihm Tyrel meldet, daß Richmond in der begonnenen Schlacht siegreich sei. Zitternd muß ihm Tyrel in das Gefängniß folgen, um die Blutthat zu vollführen. Angstvoll wartet die Königin mit der Prinzessin auf die Wiederkunft der Knaben, als sie plötzlich Geschrei und Wimmern hören. Wie eine gereizte Löwin, der man ihr Junges raubt, stürzt sie nach dem Gefängnisse, Elisabeth ihr nach. Aber zu spät! Schon kommt Richard mit blutigem Dolche aus dem Verließe zurück: Tyrel hat es nicht vermocht, die Knaben zu ermorden, und so hat sie der höllische Oheim trotz der herzzerreißenden Bitten des jüngeren und der edlen Standhaftigkeit des älteren Knaben, der nur für seinen Bruder bat, hingeschlachtet. Da aber bricht das Verhängniß herein: Catesby meldet die Niederlage des königlichen Heeres. In sinnloser Wuth stößt Richard den Ueberbringer der Unglücksnachricht, seinen einzigen Freund und Mitgenossen aller seiner Verbrechen, nieder und stürzt dann fort zur Schlacht. Tyrel tritt zagend zu dem verscheidenden Catesby, und auch Stanley naht bald darauf mit der Siegesbotschaft. Er kommt jedoch zu spät: Tyrel kann ihm nur die gräßliche Mordscene im Gefängnisse in ihrer gan-

mit welchen sie verwebt sind, zu vermeiden, im geringsten nicht über die Kräfte des Dichters gewesen wäre, wenn er sich diese Kräfte nur selbst hätte zutrauen wollen.

Schon Shakespeare hatte das Leben und den Tod des dritten Richards auf die Bühne gebracht,[15] aber Herr Weiß erinnerte sich dessen nicht eher,

---

zen Furchtbarkeit schildern. Jetzt kehrt die Königin aus dem Gefängnisse zurück, gebrochen und jammernd, von Elisabeth gestützt. Kaum hört sie auf die Siegeskunde, welche Stanley bringt, bis Richmond selbst erscheint, sieggekrönt und freudestrahlend, um die Braut zu umarmen und ihren Bruder wieder mit dem geraubten Diadem zu schmücken. Statt aller Antwort führt ihn die Königin an die Schwelle des Gefängnisses und zeigt ihm die blutigen Leichname. Der Edle verstummt schmerzvoll, und erst als die Königin fragt, ob der teuflische Mörder noch lebe, berichtet er ihr seinen jammervollen Tod, wie er noch gleich einem Rasenden gekämpft, dann aber, von vielen Wunden durchbohrt, geendet habe:

„Er heulte, lästerte und haucht' in tausend Flüchen
Sein schwarzes Leben aus."

Im Felde hat man die Krone gefunden, und Richard legt sie zu den Füßen der Königin nieder. Sie aber giebt ihm dieselbe zurück, als dem künftigen Gemahle ihrer Tochter Elisabeth, da sie selbst in heiligen Klostermauern Gott ihr Leben weihen und um ihre Söhne weinen will.

14) Ueber Herzog Michel s. St. LXXXIII. A. 9.

15) Life and Death of King Richard III., zwischen 1593 und 1595 gedichtet, ist der Zeit nach die erste rücksichtlich der Autorschaft unbezweifelte Tragödie Shakespeare's. Seinem wesentlichen Inhalte nach auf der Chronik von Holinshed beruhend, die 1577 in zwei Folianten und vermehrt 1586—1587 erschienen war, stellt dies Stück (nach Gervinus, Shakespeare, Bd. II², 1850, S. 109 ff.) Richard III. dar als einen wahren Proteus in der Kunst der Verstellung, der im Gefühl seiner geistigen Ueberlegenheit, seiner politischen und kriegerischen Gaben mit Bewußtsein den Weg des Verbrechens betritt, zum Spötter und Verächter der Menschen wird und auch jedes sittliche Gesetz mißachtend sich über alle Bande des Blutes, jede Schranke des Rechts, jedes moralische Bedenken hinwegsetzt. Allein für alle diese verabscheuungswürdigen Züge hat der Dichter doch gewußt dadurch für ihn zu interessiren, daß er die Fäden, die ihn an's Böse ketten, desto stärker gemacht hat. „Die Stärke seines Willens ist nicht allein gegen Andere, sondern auch gegen seine eigene Natur gekehrt, und diese Ueberwindungskraft fordert allemal die menschliche Bewunderung heraus." Er erliegt in dem letzten Versuche, den er mit erschöpfter Kraft unternimmt, über die tausend Zungen seines Gewissens zu triumphiren. Er fiel, weil er größer als groß sein wollte, „und diese Ueberhebung der Willenskraft machte den Schrecklichen zu der ächt tragischen Gestalt, die einen Antheil erzwingt trotz aller der Ruchlosigkeit, die von ihr abstößt." — Wenn man nun mit dieser Shakespeare'schen Tragödie die Weiße'sche „französischen Geschmacks" vergleicht, so muß man, selbst einmal abgesehen von dem theoretischen Bedenken, daß Weiße's Richard eben kein tragischer Charakter ist, weil er nicht Furcht, sondern Abscheu erweckt, unbedingt Lessing in der Verurtheilung dieses Machwerks eines geringen Geistes beistimmen. Shakespeare ist, man lenkt fast unwillkürlich in das von Lessing gebrauchte Bild ein, ein Dichterriese diesem Reimzwerge gegenüber. Des Briten Phantasie mit ihrer nie wieder erreichten Gestaltungskraft und ihrem Blitzesfluge konnte diese Massen, aus denen sich ein ganzer Cyclus von Tragödien hätte schaffen lassen, bewältigen, der deutsche Dichterling aber, dem wohl ein „Kinderfreund" gelingen konnte, unterlag der gewaltigen Aufgabe, konnte nur eine Menge

als bis sein Werk bereits fertig war.[16] „Sollte ich also", sagt er,[17] „bei „der Vergleichung schon viel verlieren, so wird man doch wenigstens finden, „daß ich kein Plagium[18] begangen habe; — aber vielleicht wäre es ein „Verdienst gewesen, an dem Shakespeare ein Plagium zu begehen."

Vorausgesetzt, daß man eines an ihm begehen kann. Aber was man von dem Homer gesagt hat,[19] es lasse sich dem Herkules eher seine Keule als ihm ein Vers abringen, das läßt sich vollkommen auch von Shakespeare sagen. Auf die geringste von seinen Schönheiten ist ein Stempel gedruckt, welcher gleich der ganzen Welt zuruft: ich bin Shakespeares! Und wehe der fremden Schönheit, die das Herz hat, sich neben ihr zu stellen!

Jammer= und Blutscenen in holprichten und langweilig dahintönenden Versen schaffen. Dort die Hoheit des wahren und genialen Kunstwerkes, hier ein paar Pinselstriche eines stümperhaften Handwerkers.

16) Danzel (Lessing's Leben, Bd. I. S. 446 u. Anm.) zweifelt hieran, da der im neunundbreißigsten Stück der „Neuen Erweiterungen der Erkenntniß und des Vergnügens" 1756 erschienene „Versuch einer Uebersetzung einiger Stellen" aus Shakespeare's Richard III. (Act I. Sc. 2; IV, 4 u. 5; V, 4) in Prosa Weiße jedenfalls bekannt gewesen sein müsse. Guhrauer (a. a. O. Bd. II. Abtheil. 1, S. 317 Anm.) dagegen nimmt den „ehrlichen" Weiße in Schutz. Auffallend bleibt diese Unkenntniß immerhin, zumal wenn man bedenkt, daß Colley Cibber nicht gar lange vorher Shakespeare's Stücke aus der Vergessenheit gezogen und neu bearbeitet oder richtiger verarbeitet hatte, und die größten Schauspieler Englands damals mit Vorliebe gerade den Charakter Richard's III. auf der Bühne darstellten.

17) in der Vorrede zu seinem Stücke (Beitrag z. d. Th. 1765. Bd. I. S. 121). Dort heißt es wörtlich: „Der größte englische Dichter nach dem allgemeinen Geständnisse seiner eigenen Nation, Shakespeare, hat auch aus dem Leben Richard's III. ein Trauerspiel verfertigt. Der Verfasser des gegenwärtigen würde auch niemals gewagt haben, diesem großen Meister nachzuarbeiten und den schrecklichen Zug aus dieses Königs Geschichte zum Inhalte eines neuen Trauerspieles zu machen, wenn er sich nicht zu spät daran erinnert hätte. Sollte er bei der Vergleichung zu viel verlieren, so wird man wenigstens finden, daß er kein Plagium beging, indem das seinige schon fertig war, ehe er das englische gelesen. Aber vielleicht — (folgen obige Worte).

18) Plagium (lat.) ursprünglich Menschendiebstahl, Seelenverkauf, jetzt literarischer Diebstahl, unerlaubte Entlehnung aus fremden Schriftwerken.

19) Nach einer Mittheilung des Grammatikers Tib. Claudius Donatus (lebte wahrscheinlich um 400 n. Chr.) in seiner Vita Vergilii c. XVI (Vergilius ed. Wagner, Lips. 1830. vol. I. p. XCVIII) soll Vergil einst auf den Vorwurf seiner Neider, er habe das Meiste dem Homer entlehnt, mit der Frage geantwortet haben, „warum sie denn nicht auch einen solchen Diebstahl versuchten; dann würden sie schon einsehen, daß es leichter sei dem Herkules seine Keule, als dem Homer auch nur einen Vers zu entwenden." Lessing's Uebertragung dieses Ausspruchs auf Shakespeare erscheint einem der tüchtigsten Shakespeare=Forscher der Neuzeit, F. Kreyssig (Shakespeare=Fragen, Leipz. 1871. S. 204), „noch immer als den Nagel auf den Kopf treffend", da die unverwüstliche Jugendfrische der Shakespeare'schen Dichtung, die in dem Reichthum und der Tiefe der Charakteristik, der unübertroffenen Pracht der Sprache und der Fülle des Gedankeninhaltes sich widerspiegele, durchaus unnachahmbar wäre.

Shakespeare will studirt, nicht geplündert sein. Haben wir Genie, so muß uns Shakespeare das sein, was dem Landschaftsmaler die Camera obscura[20] ist: er sehe fleißig hinein, um zu lernen, wie sich die Natur in allen Fällen auf Eine Fläche projektiret, aber er borge nichts daraus.

Ich wüßte auch wirklich in dem ganzen Stücke des Shakespeares keine 309
einzige Scene, sogar keine einzige Tirade, die Herr Weiß hätte brauchen können, wie sie dort ist. Alle, auch die kleinsten Theile beim Shakespeare sind nach den großen Maßen des historischen Schauspiels zugeschnitten, und dieses verhält sich zu der Tragödie französischen Geschmacks ungefähr wie ein weitläuftiges Frescogemälde[21] gegen ein Miniaturbildchen[22] für einen Ring. Was kann man zu diesem aus jenem nehmen, als etwa ein Gesicht, eine einzelne Figur, höchstens eine kleine Gruppe, die man sodann als ein eigenes Ganze ausführen muß? Eben so würden aus einzeln Gedanken beim Shakespeare ganze Scenen und aus einzeln Scenen ganze Aufzüge werden müssen. Denn wenn man den Aermel aus dem Kleide eines Riesen für einen Zwerg recht nutzen will, so muß man ihm nicht wieder einen Aermel, sondern einen ganzen Rock daraus machen.

Thut man aber auch dieses, so kann man wegen der Beschuldigung des Plagiums ganz ruhig sein. Die meisten werden in dem Faden die Flocke nicht erkennen, woraus er gesponnen ist. Die wenigen, welche die Kunst verstehen, verrathen den Meister nicht und wissen, daß ein Gold-

---

20) Camera obscura (lat., = dunkle Kammer) ist eine von Giovanni Battista della Porta (aus Neapel, 1543—1615) erfundene Vorrichtung, vermittelst deren ein Bild entfernter Gegenstände durch eine Sammellinse entworfen und unter Ausschluß alles seitlichen Lichtes in einer „dunkeln Kammer" auf einer Fläche aufgefangen wird. Die jetzt häufige Anwendung dieses Apparates bei der Daguerrotypie und Photographie ist bekannt.

21) Frescogemälde (ital. fresco = frisch) ist ein Werk der Malerei, das auf einer noch frischen Unterlage von Kalk mit Sandstein gemischt in Wasserfarben ausgeführt wird. Da sich bei dieser Art von Malerei nichts verbessern läßt, vielmehr fast Alles so bleiben muß, wie der Künstler es einmal aufgesetzt hat, so erfordert dieselbe neben tüchtiger Farbenkenntniß eine große Fertigkeit im Zeichnen, daher sich denn auch nur die größten Meister in dieser Kunst auszuzeichnen wußten. Daß der Maler dabei natürlich auf feinere Ausführung verzichten muß, liegt auf der Hand, doch sucht er diesen Mangel durch Größe der Formen und Figuren auszugleichen. Somit wird sich ein solches Gemälde nur aus der Ferne gesehen gut ausnehmen.

22) Miniaturbildchen werden gleichfalls mit Wasser- oder Gummifarben hergestellt, unterscheiden sich aber von anderen malerischen Darstellungen dadurch, daß sie weit feiner sind und nur mit der bloßen Pinselspitze mühsam aufgetragen werden, somit ganz aus der Nähe betrachtet werden müssen. Als Unterlage bedient man sich gewöhnlich des Pergaments, Elfenbeins, Porzellans u. s. w., und zwar in der Weise, daß man die Unterlage selbst in der Regel zu den höchsten Lichtern ausspart. Die Bezeichnung rührt von dem Lateinischen minium (= Mennig) her, einer rothen Farbe, deren man sich ursprünglich fast ausschließlich bei dieser Art von Malerei bediente.

korn so künstlich kann getrieben sein, daß der Werth der Form den Werth der Materie bei weitem übersteiget.

Ich für mein Theil bedauere es also wirklich, daß unserm Dichter Shakespeares Richard so spät beigefallen. Er hätte ihn können gekannt haben und doch eben so original geblieben sein, als er jetzt ist; er hätte ihn können genutzt haben, ohne daß eine einzige übergetragene Gedanke[23] davon gezeugt hätte.

Wäre mir indeß eben das begegnet, so würde ich Shakespeares Werk wenigstens nachher als einen Spiegel genutzt haben, um meinem Werke alle die Flecken abzuwischen, die mein Auge unmittelbar darin zu erkennen nicht vermögend gewesen wäre.[24] — Aber woher weiß ich, daß Herr Weiß dieses nicht gethan? Und warum sollte er es nicht gethan haben?

Kann es nicht ebenso wohl sein, daß er das, was ich für dergleichen Flecken halte, für keine hält? Und ist es nicht sehr wahrscheinlich, daß er mehr Recht hat als ich? Ich bin überzeugt, daß das Auge des Künstlers größtentheils viel scharfsichtiger ist als das scharfsichtigste seiner Betrachter. Unter zwanzig Einwürfen, die ihm diese machen, wird er sich von neunzehn erinnern, sie während der Arbeit sich selbst gemacht, und sie auch schon sich selbst beantwortet zu haben.

Gleichwohl wird er nicht ungehalten sein, sie auch von andern machen zu hören; denn er hat es gern, daß man über sein Werk urtheilet; schaal oder gründlich, links oder rechts, gutartig oder hämisch, alles gilt ihm gleich, und auch das schaalste, linkste, hämischste Urtheil ist ihm lieber als kalte Bewunderung. Jenes wird er auf die eine oder die andre Art in seinen Nutzen zu verwenden wissen, aber was fängt er mit dieser an? Verachten möchte er die guten ehrlichen Leute nicht gern, die ihn für so etwas Außerordentliches halten, und doch muß er die Achseln über sie zucken. Er ist nicht eitel, aber er ist gemeiniglich stolz, und aus Stolz möchte er zehnmal lieber einen unverdienten Tadel als ein unverdientes Lob auf sich sitzen lassen.

Man wird glauben,[25] welche Kritik ich hiermit vorbereiten will. — Wenigstens nicht bei dem Verfasser, — höchstens nur bei einem oder dem andern Mitsprecher.[26] Ich weiß nicht, wo ich es jüngst gedruckt lesen

23) Gedanke weiblich, s. St. LXV. A. 1.

24) die aber (so dürfen wir wohl Lessing ergänzen, weil er im Folgenden Shakespeare nirgends rechtfertigt) bei den großen Maßen der Shakespeareschen Tragödie leicht an dieser selbst zu erkennen gewesen wären. So urtheilt Lessing auch im Laokoon St. XXIII S. 481 f. (L.-M.), wo er Shakespeare's Richard III. als einen Teufel bezeichnet, den er höre und sehe, und zwar in einer Gestalt, die der Teufel allein haben soll. Vgl. auch noch Danzel = Guhrauer Bd. II, 1, S. 317, Anm. zu S. 176.

25) glauben, hier wohl im Sinne von ahnen, merken gebraucht.

26) gegen wen dies gerichtet, erhellt aus Anm. 28.

mußte, daß ich die Amalia meines Freundes[27] auf Unkosten seiner übrigen Lustspiele gelobt hätte. (*) — Auf Unkosten? aber doch wenigstens der frühern? Ich gönne es Ihnen, mein Herr, daß man niemals Ihre ältern Werke so möge tadeln können. Der Himmel bewahre Sie vor dem tückischen Lobe, daß ihr letztes immer ihr bestes ist!

(*) Eben erinnere ich mich noch: in des Herrn Schmid's Zusätzen zu seiner Theorie der Poesie, S. 45.[28]

---

27) s. o. S. 126 ff. Chr. Felix Weiße

28) **Christian Heinrich Schmid** (aus Eisleben, 1746—1800), erst Jurist, dann Professor der Beredtsamkeit und Dichtkunst in Gießen, war (nach Jördens Bd. IV S. 553) ein Mann, dem es nicht an Talent, Kenntnissen und Belesenheit fehlte, wohl aber an Stätigkeit, Sorgfalt und Genauigkeit, und dessen Hauptverdienst das eines fleißigen Sammlers und Registrators im Fache der poetischen Literatur der Deutschen gewesen ist. Goethe, der in Gießen eine so ergötzliche Scene mit ihm hatte, sagt (Dichtung und Wahrheit Bch. 12, Reclam'sche Ausg. Bd. XXIV. S. 71) von ihm, daß er in dem deutschen Literarwesen eine zwar sehr untergeordnete, aber doch eine Rolle gespielt habe. — Als Magister zu Leipzig veröffentlichte er 1767 eine „Theorie der Poesie und Nachrichten von den besten Dichtern." Dazu ließ er dann 1767—69 „Zusätze" erscheinen, in denen er auch die meist einzeln veröffentlichten Stücke der Dramaturgie bespricht. An der von Lessing angeführten Stelle nun sagt Schmid: „Die liebenswürdige Weißische Amalie wird auf Unkosten seiner übrigen Lustspiele gelobt. Sie hat, heißt es, mehr Interesse, ausgeführtere Charaktere, einen lebhafteren, gedankenreicheren Dialog als seine übrigen komischen Stücke. Besonders wird die fünfte Scene des letzten Acts getadelt. Ich weiß es zwar auch nicht, ob man wirklich mit dem Frauenzimmer in diesem zudringlichen Tone spricht, aber das weiß ich, daß in den französischen Lustspielen die Marquis ziemlich zudringlich sprechen, und wie spricht Tartuff? Marivaux in der fausse suivante [falschen Zofe] und [Richard] Steele [englischer Dramatiker, aus Dublin, 1676—1729] im tender Husband [zärtlichen Ehemann] haben in ähnlichen Fällen das Frauenzimmer ebenso unbescheiden sprechen lassen. Amalia kennt die Freeman, als sie ihren Plan entwirft, nur als ein eitles Frauenzimmer, sie kann also nicht hoffen, daß ein ernstgehoffter Antrag bei ihr gute Wirkung habe. Auf den Argwohn von der Eitelkeit der Freeman gründet sich das ganze Stück; und wenn der Vorsatz des Dichters interessante Scenen erzeigt [sic], warum wollen wir die Voraussetzung mißbilligen?" — Die Worte, welche Lessing oben an Schmid richtete, veranlaßten diesen a. a. O. S. 88—92 nochmals auf die beregte Frage zurückzukommen: Er schriebe nur für das große Publicum, dem gegenüber man allein loben müsse, hingegen den Tadel verschweigen. Hier habe Lessing aber mit dem Tadel Unrecht, was er an Amalia lobe und zugleich an den Weiße'schen Stücken vermisse, habe sicher keine Geltung für „die Haushälterin", bei den übrigen sei es ungerecht, dieselben Anforderungen an die komischen, wie an die rührenden Lustspiele zu stellen. Den Namen „Mitsprecher" will er sich gefallen lassen, wenn es bezeichne, daß er mit vielen spreche, d. h. die Empfindungen des Publikums wiedergebe; nur dies habe er thun wollen. Uebrigens sei ihm, als dem „suivant des beaux esprits" das erklärt, was man jenem, hier Weißen, nicht selbst habe sagen wollen, man schelte den Diener und meine den Herrn.

Vierundsiebzigstes Stück.

Den 15. Januar 1768.

Zur Sache. — Es ist vornehmlich der Charakter des Richards worüber ich mir die Erklärung des Dichters wünschte.

Aristoteles würde ihn schlechterdings verworfen haben; zwar mit dem Ansehen des Aristoteles wollte ich bald fertig werden, wenn ich es nur auch mit seinen Gründen zu werden wüßte.

Die Tragödie, nimmt er an,[1] soll Mitleid und Schrecken erregen, und daraus folgert er,[2] daß der Held derselben weder ein ganz tugendhafter
311 Mann noch ein völliger Bösewicht sein müsse. Denn weder mit des einen noch mit des andern Unglücke lasse sich jener Zweck erreichen.

Räume ich dieses ein, so ist Richard der Dritte eine Tragödie, die ihres Zweckes verfehlt. Räume ich es nicht ein, so weiß ich gar nicht mehr, was eine Tragödie ist.

Denn Richard der Dritte, so wie ihn Herr Weiß geschildert hat, ist unstreitig das größte, abscheulichste Ungeheuer, das jemals die Bühne

---

1) Dichtkunst Kap. VI. § 2. Susemihl a. a. O. S. 91 übersetzt so: „Es ist also die Tragödie eine nachahmende Darstellung einer würdig-ernsten und vollständig in sich abgeschlossenen Handlung von einer gewissen bestimmten Ausdehnung vermöge des durch andere Kunstmittel verschönerten Wortes, und zwar so, daß die verschiedenen Arten dieser Verschönerung in den verschiedenen Theilen des Ganzen gesondert zur Anwendung gelangen, in selbstthätiger Vorführung der handelnden Personen und nicht durch bloßen Bericht, und dies Alles in einer Weise, daß diese Darstellung durch Furcht und Mitleid eine Reinigung von eben dieser Art von Affecten erzielt."

2) Ebd. Kap. XIII. § 2. Susemihl S. 119: „Die schönste Tragödie ist freilich nach dem Obigen diejenige, welche nicht einen einfachen Verlauf nimmt, aber doch muß auch eine solche, die dies thut, eine nachahmende Darstellung Furcht und Mitleid erregender Begebenheiten sein, denn eben dies ist ja eine unterscheidende Eigenthümlichkeit aller tragischen Darstellung. Und so erhellt denn für's Erste, daß eine jede Tragödie uns weder einen solchen Schicksalswechsel vorführen darf, bei welchem tugendhafte Männer aus Glück in Unglück gerathen, denn das erregt nicht sowohl Furcht und Mitleid als vielmehr Empörung, noch auch einen solchen, bei welchem schlechte Menschen aus Unglück in Glück, denn dies wäre das Untragischeste von Allem, insofern es gar keine unserer Anforderungen an eine Tragödie erfüllt, da es weder unser Gerechtigkeitsgefühl befriedigt, noch auch Mitleid oder Furcht erweckt, noch endlich einen solchen, bei welchem der vollendete Bösewicht aus Glück in Unglück (oder der Tugendhafte in Glück aus Unglück), denn eine solche Darstellung würde zwar unserem Gerechtigkeitsgefühl Genüge thun, aber uns weder Mitleid noch Furcht einflößen, denn das Mitleid dreht sich um Den, welcher unverdient leidet, und die Furcht um Einen unseresgleichen."

getragen. Ich sage, die Bühne; daß es die Erde wirklich getragen habe, daran zweifle ich. [3]

Was für Mitleid kann der Untergang dieses Ungeheuers erwecken? Doch das soll er auch nicht; der Dichter hat es darauf nicht angelegt, und es sind ganz andere Personen in seinem Werke, die er zu Gegenständen unsers Mitleids gemacht hat.

Aber Schrecken? — Sollte dieser Bösewicht, der die Kluft, die sich zwischen ihm und dem Throne befunden, mit lauter Leichen gefüllet, mit den Leichen derer, die ihm das Liebste in der Welt hätten sein müssen; sollte dieser blutdürstige, seines Blutdurstes sich rühmende, über seine Verbrechen sich kitzelnde Teufel nicht Schrecken in vollem Maße erwecken?

Wohl erweckt er Schrecken; wenn unter Schrecken das Erstaunen über unbegreifliche Missethaten, das Entsetzen über Bosheiten, die unsern Begriff übersteigen, wenn darunter der Schauder zu verstehen ist, der uns bei Erblickung vorsätzlicher Gräuel, die mit Lust begangen werden, überfällt. Von diesem Schrecken hat mich Richard der Dritte mein gutes Theil empfinden lassen.

Aber dieses Schrecken ist so wenig eine von den Absichten des Trauerspiels, daß es vielmehr die alten Dichter auf alle Weise zu mindern suchten, wenn ihre Personen irgend ein großes Verbrechen begehen mußten. Sie schoben öfters lieber die Schuld auf das Schicksal, machten das Verbrechen lieber zu einem Verhängnisse einer rächenden Gottheit, verwandelten lieber den freien Menschen in eine Maschine, ehe sie uns bei der gräßlichen

---

3) Unstreitig eine der besten Quellen für die Geschichte Richard's III. (geb. 1450 reg. 1483—1485) ist die lateinisch geschriebene Biographie desselben von Thomas Morus (s. St. II. A. 15), der seine Nachrichten wohl noch aus dem Munde von Zeitgenossen jenes abscheulichen Tyrannen hatte. Diese Darstellung ging dann in die bereits erwähnte Chronik des Holinshed über, die nach Gervinus a. a. O. S. 110 folgende Charakteristik unseres Helden bietet: „Richard wurde mit Zähnen geboren, er war häßlich, seine linke Schulter höher als die rechte. Bosheit, Zorn, Neid waren seinem Gemüthe, ein rascher scharfer Witz seinem Geiste eigen. Er war ein guter Feldherr; freigebig, um sich unstäte Freundschaften zu machen; um sich die Mittel dazu zu schaffen, plünderte er, und brauchte Mittel, die ihm Feindschaften zuzogen. Geheimnißvoll, ein tiefer Heuchler demüthig von Aussehen, heißt er zugleich anmaßend und hochfahrend von Herzen, trotzig sogar im Tod, freundlich außen und innen voll Haß, küssend, wenn er zu tödten dachte, grausam nicht immer aus üblem Willen, aber aus Ehrgeiz und Politik. Wenn seine Sicherheit oder sein Ehrgeiz im Spiele war, schonte er nicht Freund und Feind." — Aus dieser Darstellung im Vergleich mit den beiden Tragödien ergiebt sich, daß sowohl Shakespeare wie Weiße die einzeln überlieferten Züge auf's Treulichste wiedergegeben haben, mit dem Unterschiede jedoch, daß Weiße, ebenso wie die Chronik, Richard „die Heuchelei zum Naturell gab und die Grausamkeit mehr als ein kaltes Werk der Politik darstellte" Shakespeare aber ihm „den Hang zu aller Verwilderung eingeboren und umgekehrt die Heuchelei zu einem gewählten Mittel seines Ehrgeizes machte."

Idee wollten verweilen lassen, daß der Mensch von Natur einer solchen Verderbniß fähig sei.

Bei den Franzosen führt Crebillon den Beinamen des Schrecklichen.[4] Ich fürchte sehr, mehr von diesem Schrecken, welches in der Tragödie nicht sein sollte, als von dem echten, das der Philosoph zu dem Wesen der Tragödie rechnet.

312 Und dieses — hätte man gar nicht Schrecken nennen sollen. Das Wort, welches Aristoteles braucht, heißt Furcht:[5] Mitleid und Furcht, sagt er, soll die Tragödie erregen, nicht Mitleid und Schrecken. Es ist wahr, das Schrecken ist eine Gattung der Furcht; es ist eine plötzliche, überraschende Furcht. Aber eben dieses Plötzliche, dieses Ueberraschende, welches die Idee desselben einschließt, zeiget deutlich, daß die, von welchen sich hier die Einführung des Wortes Schrecken anstatt des Wortes Furcht herschreibet, nicht eingesehen haben, was für eine Furcht Aristoteles meine. — Ich möchte dieses Weges sobald nicht wieder kommen;[6] man erlaube mir also einen kleinen Ausschweif.

„Das Mitleid," sagt Aristoteles, „verlangt einen, der unverdient „leidet, und die Furcht einen unsers gleichen. Der Bösewicht ist weder die„ses noch jenes; folglich kann auch sein Unglück weder das erste noch das „andere erregen."[7]

---

4) **Prosper Jolyot de Crébillon,** der Aeltere, (aus Dijon, 1674—1762) Vater des St. XX. A. 17 erwähnten Romanschriftstellers, verfaßte eine Reihe von Trauerspielen, die ihm, da er das Tragische im Martervollen suchte, den Beinamen le Terrible verschafften. Von seinem Atreus und Thyest (vgl. St. XXXIX. A. 14) hat Lessing in seiner Abhandlung: „Von den lateinischen Trauerspielen, welche unter dem Namen des Seneca bekannt sind" (1754) ausführlicher gehandelt.

5) s. St. XXXII A. 5. Lessing, der seine Kenntniß des Aristoteles ursprünglich nur aus Dacier (s. St. XXXVII. A. 15) und Curtius (s. St. XXXVIII. A. 1) schöpfte, fand bei diesen den griechischen Begriff *φόβος* durch terreur resp. Schrecken wiedergegeben, während Corneille in seiner Abhandlung von der Tragödie denselben bereits mit crainte, d. h. Furcht, übersetzt hatte. Obwohl Lessing bereits im Frühjahre 1757 auf Grund des griechischen Textes zur Einsicht der Unrichtigkeit jener Uebersetzung gekommen war, (vgl. seinen Brief an Nicolai vom 2. April jenes Jahres, L.=M. Bd. VI. S. 94), behielt er jene unrichtige Uebersetzung dennoch bis an obige Stelle bei, und zwar wohl aus keinem anderen Grunde, als um nicht schon früher genöthigt zu sein, sich wegen seiner Abweichung von dem damals herrschenden Sprachgebrauch zu verantworten.

6) Es sei erwähnt, daß Lessing kurz darauf eine andere Ansicht äußerte. In einem Briefe an Mendelssohn vom 5. Nov. 1768 (L.=M. Bd. XII. S. 250) bittet er denselben, ihm die Bemerkungen, die jener nicht zufrieden mit Lessing's Erklärung des Schreckens bei Aristoteles schriftlich aufgesetzt hatte, doch ja zu schicken: „Ich gehe in allem Ernste mit einem neuen Commentar über die Dichtkunst des Aristoteles, wenigstens des Theils, der die Tragödie angeht, schwanger." Diese Absicht blieb indeß unausgeführt.

7) s. o. A. 2.

Die Furcht, sage ich, nennen die neuern Ausleger und Uebersetzer Schrecken, und es gelingt ihnen, mit Hülfe dieses Worttausches, dem Philosophen die seltsamsten Händel von der Welt zu machen.

„Man hat sich", sagt einer aus der Menge,[8] „über die Erklärung des „Schreckens nicht vereinigen können; und in der That enthält sie in jeder „Betrachtung ein Glied zu viel, welches sie an ihrer Allgemeinheit hindert „und sie allzusehr einschränkt. Wenn Aristoteles durch den Zusatz „unsers „gleichen", nur blos die Aehnlichkeit der Menschheit verstanden hat, weil „nehmlich der Zuschauer und die handelnde Person beide Menschen sind, „gesetzt auch, daß sich unter ihrem Charakter, ihrer Würde und ihrem „Range ein unendlicher Abstand befände, so war dieser Zusatz überflüssig; denn „er verstand sich von selbst. Wenn er aber die Meinung hatte, daß nur „tugendhafte Personen oder solche, die einen vergeblichen Fehler an sich „hätten, Schrecken erregen könnten, so hatte er Unrecht; denn die Vernunft „und die Erfahrung ist ihm sodann entgegen. Das Schrecken entspringt „ohnstreitig aus dem Gefühl der Menschlichkeit, denn jeder Mensch ist ihm „unterworfen, und jeder Mensch erschüttert sich vermöge dieses Gefühls bei „dem widrigen Zufalle eines andern Menschen. Es ist wohl möglich, daß „irgend jemand einfallen könnte, dieses von sich zu leugnen; allein dieses „würde allemal eine Verleugnung seiner natürlichen Empfindungen, und 313
„also eine bloße Prahlerei aus verderbten Grundsätzen und kein Entwurf „sein. — Wenn nun auch einer lasterhaften Person, auf die wir eben unsere „Aufmerksamkeit wenden, unvermuthet ein widriger Zufall zustößt, so ver„lieren wir den Lasterhaften aus dem Gesichte und sehen blos den Menschen.

---

8) „Herr S. in der Vorrede zu seinem komischen Theater S. 35" fügte Lessing an dieser Stelle unter dem Texte bei. Dies Werk, von dem nur der erste Theil und zwar 1759 anonym bei C. G. Meyer in Breslau erschien, hatte einen gewissen Chr. Ernst Schenk zum Verfasser und fand sofort in der „Bibliothek der schönen Wissenschaften" Thl. V (1759) S. 335—355 einen scharfen Beurtheiler, der zwar auch anonym schrieb, welchen wir aber, weil er nach der berühmten Tonleiter eines Kritikers, wie sie Lessing in dem 57. antiquarischen Briefe später aufstellte, „abschreckend und positiv gegen den Stümper" verfährt, in Lessing selbst suchen. In der Vorrede, welche aus drei Abhandlungen besteht, hatte Schenk seine theoretischen Ansichten über die Dichtkunst in Form von Briefen an einen vornehmen Herrn vorangeschickt. Das Resultat des wegwerfenden Urtheils, welches sich bei Nicolai an der angeführten Stelle findet, können wir mit einem Satze wiedergeben: „Unter der Larve eines theatralischen Metaphysikers streut er seinen Lesern Staub in die Augen." Von Lustspielen selbst finden sich in dem Machwerke des Hrn. S. drei: 1) Clementine oder das Mädchen in der Einbildung; 2) Die Liebe in der Grotte; 3) Pygmalion und Themire. Ueber sie wird ebenso absprechend geurtheilt. Daher ist es nur folgerichtig, wenn die Recension schließt: „Wenn der zweite Theil, mit dem der Verfasser uns droht, nicht besser wird, so wünschten wir, daß er Sr. Gnaden [d. i. dem Adressaten der Briefe] seine Schauspiele und metaphysischen Anmerkungen im Manuscripte mittheilen möge. Der Verfasser wird „dabei nichts verlieren, und die witzige Welt weit weniger."

„Der Anblick des menschlichen Elendes überhaupt macht uns traurig, „und die plötzliche traurige Empfindung, die wir sodann haben, ist das „Schrecken."

Ganz recht; aber nur nicht an der rechten Stelle! Denn was sagt das wider den Aristoteles? Nichts. Aristoteles denkt an dieses Schrecken nicht, wenn er von der Furcht redet, in die uns nur das Unglück unsers gleichen setzen könne. Dieses Schrecken, welches uns bei der plötzlichen Erblickung eines Leidens befällt, das einem andern bevorstehet, ist ein mitleidiges Schrecken, und also schon unter dem Mitleide begriffen. Aristoteles würde nicht sagen, Mitleiden und Furcht; wenn er unter der Furcht weiter nichts als eine bloße Modification des Mitleids verstünde.

„Das Mitleid", sagt der Verfasser der Briefe über die Empfindungen,[9] „ist eine vermischte Empfindung, die aus der Liebe zu einem Gegenstande

---

9) d. h. der bereits erwähnte Moses Mendelssohn, der 1755 in Briefform eine Schrift „Ueber die Empfindungen" veröffentlicht hatte, in welcher er die Natur des Schönen und dessen Wirkungen auf das Gemüth zu entwickeln suchte. Diese (15) Briefe hatte er dann auch in verbesserter Gestalt in seine „Philosophischen Schriften", Berlin 1761, Thl. I. aufgenommen und im zweiten Theile u. A. noch einen Aufsatz: „Rhapsodie oder Zusätze zu den Briefen über die Empfindungen" beigefügt, in welchem er die Lehre von den „vermischten Empfindungen" (s. St. LXXV. A. 1) weiter ausführte und auf viele besondere Fälle und Erscheinungen aus dem gemeinen Leben anwandte. In diesem letzteren Aufsatze nun (S. 4, wie L. angiebt) befindet sich obige Stelle. Unverändert ging dieselbe später auch in die Karlsruher Ausg. der Philos. Schriften 1780, Thl. II. S. 29 ff. über; doch hat der Verfasser dort noch eine Anmerkung beigesetzt, die man gewissermaßen als Antwort auf Lessing's obige Bemerkungen ansehen darf. Sie lautet: „Lessing beweiset in seiner Dramaturgie mit der ihm eigenen philosophischen Scharfsinnigkeit, daß Aristoteles nicht Schrecken und Mitleiden, sondern Furcht und Mitleiden gesetzt habe; und nach seiner Erklärung des Aristoteles verstehet er unter der Furcht dasjenige, was wir für uns selbst, durch Mitleiden aber dasjenige, was wir für unsern Mitmenschen empfinden. Hierdurch gewinnt man wenigstens so viel, daß der weise Grieche mit sich selbst übereinstimmet; denn dies sind seine Gedanken, die er verschiedentlich äußert, daß wir bei einer jeden tragischen Vorstellung Rücksicht auf uns selbst nehmen. Allein ich für meinen Theil läugne diese Rücksicht auf uns selbst. Wenigstens ist sie nicht nothwendig, wenn wir mit andern sympathisiren sollen. Wie oft ist der Bemitleidete nicht in solchen Umständen, in welche wir schlechterdings nie gerathen können? Daß wir leichter zum Mitleiden bewegt werden, wenn wir in ähnlichen Umständen sind, ein ähnliches Unglück ausgestanden, oder zu befürchten haben, kann zwar nicht geläugnet werden. Allein dieses kömmt nicht, wie Aristoteles zu glauben scheint, aus eigensüchtiger Furcht; denn die Eigensucht ist es gewiß nicht, die unser Herz dem Mitleiden aufschließt. Es ist vielmehr das lebhaftere Selbstgefühl eines ähnlichen Uebels, das unser Mitleiden schärft, indem es uns den Leidenden als desto bedauernswerther betrachten läßt. Aus eben der Ursache sympathisiret auch jedes Thier nur mit dem Geschrei eines Thieres, das von seiner Art ist, indem es mit diesem Laute das innere Leiden, das es selbst zu einer andern Zeit gefühlt hat, jetzt auf das lebhafteste verbindet und mitfühlet. Dieser Gedanke verdiente weiter ausgeführt zu werden; allein es ist hier der Ort dazu nicht."

„und aus der Unlust über dessen Unglück zusammengesetzt ist. Die Bewe-„gungen, durch welche sich das Mitleid zu erkennen giebt, sind von den „einfachen Symptomen der Liebe sowohl als der Unlust unterschieden, denn „das Mitleid ist eine Erscheinung. Aber wie vielerlei kann diese Erschei-„nung werden! Man ändre nur in dem bedauerten Unglück die einzige „Bestimmung der Zeit, so wird sich das Mitleiden durch ganz andere Kenn-„zeichen zu erkennen geben. Mit der Elektra, die über die Urne ihres Bru-„ders weinet,[10] empfinden wir ein mitleidiges Trauern, denn sie hält das „Unglück für geschehen und bejammert ihren gehabten Verlust. Was wir „bei den Schmerzen des Philoktets[11] fühlen, ist gleichfalls Mitleiden, aber

---

10) in der gleichnamigen Tragödie des Sophokles s. St. XXXI. A. 2. Unerkannt von der Schwester, die ihn als Todten beweint, tritt Orest dort vor Elektra hin und fragt nach Aegisth, da er von Strophios beauftragt sei, demselben die Asche des Orest zu übereichen. Auf Bitten der Schwester händigt er dieser dann die Urne ein. So ist er selbst Zeuge, wie die Schwester die Urne, welche seine vermeintlichen Gebeine umschließt an's Herz drückend, sich in die rührendsten Klagen ergeht (V. 1126—1170). Auf den Bruder hatte sie alle ihre Hoffnungen gesetzt; nun er todt ist, bleibt ihr nur der Wunsch, in's dunkle Reich der Todten ihm nachzufolgen:

„Gesendet kommst du, Theuerster, und tödtest mich!
Ja, tödtest mich, o vielgeliebtes Bruderhaupt!
Drum nimm mich auf in diesen deinen Aschenkrug,
Zum Staub die Staubgewordne, daß ich drunten dir
Fortan vereint sei! Denn im Reich der Oberwelt
War mein Geschick dem deinen gleich; drum wünsch' ich jetzt
Mit dir zu sterben, und in deinem Grab zu ruhn!
Denn die gestorben, seh' ich, sind von Qualen frei."

[Uebers. v. J. Minckwitz.]

11) in dem diesen Titel führenden Stücke des Sophokles, das im Jahre 409 v. Chr. auf die Bühne gebracht wurde. Inhalt: Philoktet, der Sohn des Poias, war, als das Griechenheer gegen Troja zog und unterwegs auf der kleinen Insel Chryse landete, von einer Schlange verwundet worden. Der Biß war unheilbar und verursachte dem Unglücklichen gräßliche Qualen. Da er das ganze Lager mit seinem Geschrei erfüllte und selbst die Opferhandlungen störte, da ferner der Pestgeruch, den seine eiternde Wunde verbreitete, allen unerträglich war, so beschlossen die Führer der Griechen, sich seiner zu entledigen. Sie setzten ihn daher auf der Insel Lemnos aus, führten aber seine Schiffe und sein Heeresgefolge mit sich nach Troja. Zehn Jahre verweilte der Unglückliche schon in der trostlosesten Lage auf der einsamen Insel, als endlich die Zeit erschien, wo die Griechen sich seiner erinnerten. Der Seher Kalchas hatte ihnen verkündet, daß Troja nicht eher in ihre Gewalt fiele, bis Paris, der Urheber des Krieges, getödtet wäre. Dazu aber bedürfe man des nie fehlenden Bogens, den Philoktet dereinst von dem sterbenden Herakles zum Geschenk erhalten habe. Sofort wird Odysseus mit Neoptolemos, dem erst eben eingetroffenen jugendlichen Sohne des bereits gefallenen Achill, abgesandt, um sich mit List oder Gewalt in den Besitz des Bogens zu setzen. Mit der Ankunft der Abgesandten in Lemnos beginnt der Dichter seine Tragödie. Nach langer Verhandlung zwischen den drei Hauptpersonen, deren Charakter der Dichter vorzüglich durchgeführt hat, läßt Philoktet sich endlich durch den in den Wolken erscheinenden Herakles bewegen, den Bitten der beiden

„von einer etwas andern Natur; denn die Qual, die dieser Tugendhafte „auszustehen hat, ist gegenwärtig und überfällt ihn vor unsern Augen. „Wenn aber Oedip sich entsetzt, indem das große Geheimniß sich plötzlich „entwickelt,[12] wenn Monime erschrickt, als sie den eifersüchtigen Mithridates „sich entfärben sieht,[13] wenn die tugendhafte Desdemona sich fürchtet, da „sie ihren sonst zärtlichen Othello so drohend mit ihr reden höret,[14] was „empfinden wir da? Immer noch Mitleiden! Aber mitleidiges Entsetzen,
314 „mitleidige Furcht, mitleidiges Schrecken. Die Bewegungen sind verschieden, „allein das Wesen der Empfindungen ist in allen diesen Fällen einerlei. „Denn da jede Liebe mit der Bereitwilligkeit verbunden ist, uns an die „Stelle des Geliebten zu setzen, so müssen wir alle Arten von Leiden mit „der geliebten Person theilen, welches man sehr nachdrücklich Mitleiden „nennet. Warum sollten also nicht auch Furcht, Schrecken, Zorn, Eifer„sucht, Nachbegier und überhaupt alle Arten von unangenehmen Empfin„dungen, sogar den Neid nicht ausgenommen, aus Mitleiden entstehen kön„nen? — Man sieht hieraus, wie gar ungeschickt der größte Theil der „Kunstrichter die tragischen Leidenschaften in Schrecken und Mitleiden ein„theilet. Schrecken und Mitleiden! Ist denn das theatralische Schrecken „kein Mitleiden? Für wen erschrickt der Zuschauer, wenn Merope auf „ihren eignen Sohn den Dolch ziehet?[15] Gewiß nicht für sich, sondern „für den Aegisth, dessen Erhaltung man so sehr wünschet, und für die „betrogne Königin, die ihn für den Mörder ihres Sohnes ansiehet. Wollen

---

Abgesandten nachzugeben. — Es ist bekannt, daß Lessing in seinem Laokoon wiederholt ausführlicher von diesem Stücke handelt, da Sophokles in demselben die schwierige Aufgabe gelöst hat, den körperlichen Schmerz zum Gegenstande dichterischer Darstellung zu machen.

12) s. St. XXXVIII. A. 9.

13) Vgl. St. XXVI. A. 8. Die Stelle, welche Mendelssohn im Sinne hat, steht Act III. Sc. 5 am Schlusse, wo Monime dem argwöhnisch forschenden Mithridat ihre Liebe zu Xiphares gesteht, plötzlich aber ihre Worte mit: „Du erbleichest, Herr," abbricht.

14) vgl. St. XV. A. 8. Mendelssohn schwebt die 3. Scene des IV. Aufzuges vor. Eben hat der kalte gefühllose Schurke Jago mit dämonischer Ueberlegenheit aus keinem anderen Grunde als aus verletztem Selbstgefühle, Neid und Mißstimmung über anderer Vollkommenheit, den Samen des Argwohns in die Brust des kurzsichtigen Othello gestreut, da strebt dieser auch schon nach einer Bestätigung seines Argwohns wie nach einer Beruhigung seines von Zweifeln durchtobten Innern. Er geht zu Desdemona, sich bei ihr den Beweis zu holen. Allein diese, die ihren Gemahl jeder Eifersucht durchaus für unfähig hält und in ihrer schuldlosen Unbefangenheit jede Vorsicht außer Acht läßt, schlägt die ängstlichen Fragen Othello's in den Wind und gießt so noch Oel in's Feuer. Als er sie verläßt, ist er von ihrer Schuld bereits überzeugt.

15) in der 4. Scene des III. Actes sowohl der Maffeischen als auch der Voltaireschen Bearbeitung. Vgl. o. S. 242.

„wir aber nur die Unlust über das gegenwärtige Uebel eines andern Mit„leiden nennen, so müssen wir nicht nur das Schrecken, sondern alle übrige „Leidenschaften, die uns von einem andern mitgetheilet werden, von dem „eigentlichen Mitleiden unterscheiden.“ —

Fünfundsiebzigstes Stück.

Den 19. Januar 1768.

Diese Gedanken sind so richtig, so klar, so einleuchtend, daß uns dünkt, ein jeder hätte sie haben können und haben müssen. Gleichwohl will ich die scharfsinnigen Bemerkungen des neuen Philosophen dem alten nicht unterschieben; ich kenne jenes Verdienste um die Lehre von den vermischten Empfindungen zu wohl; die wahre Theorie derselben haben wir nur ihm zu danken.[1] Aber was er so vortrefflich auseinandergesetzt hat, das kann

1) Vgl. St. LXXIV. A. 9. Noch in den „Briefen über die Empfindungen“ hatte Mendelssohn mit dem Mathematiker und Philosophen Pierre Louis Moreau de Maupertuis (aus St. Malo, 1698—1759) die Worterklärung angenommen, daß die angenehme Empfindung diejenige sei, welche wir lieber haben als nicht haben wollten, die unangenehme jedoch, welche wir lieber nicht haben als haben wollten. Als er aber später namentlich durch das Studium kunstphilosophischer Schriften der Engländer zu der Erkenntniß von der Unrichtigkeit dieser Erklärung gekommen war, suchte er diesem veränderten Standpunkte in seinem bereits erwähnten Aufsatze: Rhapsodie ꝛc. gerecht zu werden, indem er nachwies, daß wir nicht so sehr das Nichthaben der Vorstellung, als vielmehr das Nichtsein des Gegenstandes wünschen, daß manche Vorstellung als Bestimmung der Seele etwas Angenehmes habe, wenn sie auch als Bild des Gegenstandes von Mißbilligung und Widerwillen begleitet werde. Solche Vorstellungen bezeichnete er dann als vermischte Vorstellungen und behauptete von ihnen, daß sie angenehm oder unangenehm sein würden, je nachdem die Beziehung auf den Gegenstand oder auf uns überwöge. Richtiger freilich, wenigstens nach unserem heutigen Sprachgebrauch, wäre es, wenn er statt von Empfindungen, von Gefühlen oder Affecten gesprochen hätte, da wir unter Empfindungen nur die einfachen Sinnesvorstellungen verstehen, deren Inhalt an sich ein Gegenstand gleichgiltiger Wahrnehmung bleibt. Wo es sich aber, wie hier bei Mitleid, um ein unmittelbares Innewerden des eigenen Zustandes, um Zustände der Lust und Unlust handelt, sprechen wir von Gefühlen; sie sind dasjenige, was wir je beim Siege oder Unterliegen jener Empfindungen in uns gewahren. Daß nun ferner von einer eigentlichen Mischung solcher Gefühle nicht die Rede sein kann, liegt auf der Hand. Im schnellen Wechsel zwischen angenehmen und unangenehmen Gefühlen bewegt sich unausgesetzt unsere Seele, ohne daß jene in einen und denselben Moment zusammenfallen. Nähern sich beide Arten so sehr, daß der Gegensatz verschwindet, so tritt eine Gefühlsstimmung ein, die sich nur als gleichgiltig oder indifferent bezeichnen läßt.

doch Aristoteles im Ganzen ungefähr empfunden haben; wenigstens ist es unleugbar, daß Aristoteles entweder muß geglaubt haben, die Tragödie könne und solle nichts als das eigentliche Mitleid, nichts als die Unlust über das gegenwärtige Uebel eines andern, erwecken, welches ihm schwerlich zuzutrauen; oder er hat alle Leidenschaften überhaupt, die uns von einem andern mitgetheilet werden, unter dem Worte Mitleid begriffen.

Denn er, Aristoteles, ist es gewiß nicht, der die mit Recht getadelte Eintheilung der tragischen Leidenschaften in Mitleid und Schrecken gemacht hat. Man hat ihn falsch verstanden, falsch übersetzt. Er spricht von Mitleid und Furcht, nicht von Mitleid und Schrecken; und seine Furcht ist durchaus nicht die Furcht, welche uns das bevorstehende Uebel eines andern für diesen andern erweckt, sondern es ist die Furcht, welche aus unserer Aehnlichkeit mit der leidenden Person für uns selbst entspringt; es ist die Furcht, daß die Unglücksfälle, die wir über diese verhänget sehen, uns selbst treffen können; es ist die Furcht, daß wir der bemitleidete Gegenstand selbst werden können. Mit einem Worte: diese Furcht ist das auf uns selbst bezogene Mitleid.[2]

Aristoteles will überall aus sich selbst erklärt werden. Wer uns einen neuen Commentar über seine Dichtkunst liefern will, welcher den Dacierschen weit hinter sich läßt, dem rathe ich, vor allen Dingen die Werke des Philosophen vom Anfange bis zum Ende zu lesen. Er wird Aufschlüsse für die Dichtkunst finden, wo er sich deren am wenigsten vermuthet; besonders muß er die Bücher der Rhetorik und Moral[3] studiren. Man sollte zwar denken,

---

2) Diese Worte enthalten die authentische Erklärung der Furcht und des Mitleids. Mit Recht hat Gotschlich (Lessing's Aristotelische Studien, Berlin 1876; S. 35) auf das unbestreitbare Verdienst hingewiesen, welches Lessing sich um die Klarstellung der Aristotelischen Gedanken dadurch erworben hat, daß er die Furcht als den auf die Zuschauer selbst bezogenen Affect von der mit dem Mitleid identischen Furcht für den bemitleideten Helden in der Tragödie unterschieden hat. Wir werden im Folgenden nun sehen, wie Lessing selbst zu dieser Erklärung gekommen ist: das Studium der anderweitigen Schriften des Aristoteles gab sie ihm an die Hand.

3) Unter den zahlreichen Schriften des Aristoteles, die uns noch erhalten sind, befindet sich noch eine Rhetorik (*Τέχνη ῥητορική*) in drei, und eine Sittenlehre an seinen Sohn Nikomachus (*Ἠθικὰ Νικομάχεια*) in zehn Büchern. Hat jene, ebenso wie die Poetik eins der geschätztesten Werke des Alterthums, eine gewissermaßen grundlegende Bedeutung gewonnen, so gilt diese als der erste Versuch der wissenschaftlichen Begründung einer Sittenlehre, die, wenn auch heute in ihren Grundgedanken überwunden, wegen ihres sittlichen Inhaltes im Einzelnen immerhin lesenswerth und jedenfalls ein ebenso wichtiges Hilfsmittel für die Erkenntniß der Aristotelischen Gesammtanschauung ist wie die Rhetorik. Durch die gemäßigte, verständige, sittliche Beurtheilung, die sich in derselben ausspricht, fühlt sich der Leser fast dafür entschädigt, daß der Charakter der Unsicherheit vom Verfasser fast zum allgemeinen Charakter der Ethik gemacht wird. Lessing erkannte die Bedeutung dieser beiden Schriften schon elf Jahre früher, damals, als er sich zuerst ernstlich mit Aristoteles beschäftigte. In dem bereits St. LXXIV. A. 5 erwähnten

diese Aufschlüsse müßten die Scholastiker,[4] welche die Schriften des Aristoteles an den Fingern wußten, längst gefunden haben. Doch die Dichtkunst war gerade diejenige von seinen Schriften, um die sie sich am wenigsten bekümmerten. Dabei fehlten ihnen andere Kenntnisse, ohne welche jene Aufschlüsse wenigstens nicht fruchtbar werden konnten; sie kannten das Theater und die Meisterstücke desselben nicht.

Die authentische Erklärung dieser Furcht, welche Aristoteles dem tragischen Mitleid beifüget, findet sich in dem fünften und achten Kapitel des zweiten Buchs seiner Rhetorik.[5] Es war gar nicht schwer, sich dieser Kapitel

---

Briefe an Nicolai (a. a. O. S. 94) schreibt er: „Lesen Sie, bitte ich, das 2. und 8. Hauptstück des II. Buches der Aristotelischen Rhetorik: denn das muß ich Ihnen beiläufig sagen, ich kann mir nicht einbilden, daß einer, der dieses II. Buch und die ganze Aristotelische Sittenlehre an Nikomachus nicht gelesen hat, die Dichtkunst dieses Weltweisen verstehen könne."

4) Der Name Scholastiker (σχολαστικός, griech. = Lehrer, Schulmann) ist zuerst nachweisbar in einem Briefe des Theophrast (Diog. Laert. V. 50). Als scholasticus ging er dann in die lateinische Sprache über, vorzugsweise zur Bezeichnung eines Lehrers der Beredtsamkeit. So gebrauchen ihn Plinius, Seneca, Quintilian u. a. Im Mittelalter nannte man dann Doctores scholastici zunächst die Lehrer, welche in den von Karl dem Großen gegründeten Klosterschulen Unterricht in den „freien Künsten" ertheilten. Danach aber ward der Name auf die Lehrer der Theologie übertragen, sowie auf alle diejenigen, die sich schulmäßig mit den Wissenschaften, namentlich mit der Philosophie beschäftigten. Diese letztere Bedeutung hat sich dann erhalten, und wir verstehen heute unter Scholastikern die Philosophen des Mittelalters, welche die Philosophie und ganz besonders die Aristotelische als im Dienste der Kirchenlehre stehend dachten und sich ihrer bedienten, um die Heilswahrheiten des Christenthums als vernünftig zu erweisen. Daß die rhetorischen und poetischen Schriften bei diesen Bestrebungen nur wenig Beachtung finden konnten, liegt auf der Hand. Ja, es ist sogar wahrscheinlich, daß dieselben den Scholastikern, im griechischen Originale wenigstens, überhaupt nicht bekannt waren, wenn auch die älteste Handschrift, die wir davon besitzen (Parisiensis Nr. 1741), aus dem Anfange des 11. Jahrhunderts stammt. Was sonst noch an Handschriften auf uns gekommen ist, gehört dem 15. oder 16. Jahrhundert an und geht, sei es mittelbar oder unmittelbar, auf jene älteste Handschrift zurück. Schon aus diesem wohl nicht ganz zufälligen Thatbestande läßt sich der Schluß ziehen, daß zwischen dem 11. und 15. Jahrhundert, also gerade zur Blüthezeit der Scholastik, das Bedürfniß zum Abschreiben jener Schriften kaum vorhanden war. Erst nachdem eine lateinische Uebersetzung der Rhetorik und Poetik aus dem Arabischen, Venedig 1481 fol., 17 Jahre später dann ebendaselbst eine solche nach den griechischen Originalen, endlich die Originale selbst vom ältern Aldus Manutius (aus Bassiano bei Veletri, um 1447—1515) in dessen Sammlung der griechischen Autoren gedruckt erschienen waren, trifft man auf immer zahlreichere Spuren einer mehr oder weniger eingehenden Beschäftigung mit diesen Schriften. Das Aufblühen einer epischen und dramatischen Literatur zunächst bei den Italienern legte diese Beschäftigung besonders nahe.

5) Da Lessing im folgenden Abschnitte von: Er glaubte nämlich — So dachte Aristoteles im Wesentlichen nur eine Umschreibung der angeführten Stellen der Rhetorik giebt, so glaubten die Herausgeber von der Beifügung einer wortgetreuen Uebersetzung Abstand nehmen zu dürfen.

zu erinnern; gleichwohl hat sich vielleicht keiner seiner Ausleger ihrer erinnert, wenigstens hat keiner den Gebrauch davon gemacht, der sich davon machen läßt. Denn auch die, welche ohne sie einsahen, daß diese Furcht nicht das mitleidige Schrecken sei, hätten noch ein wichtiges Stück aus ihnen zu lernen gehabt: die Ursache nehmlich, warum der Stagirit dem Mitleid hier die Furcht, und warum nur die Furcht, warum keine andere Leidenschaft, und warum nicht mehrere Leidenschaften beigesellet habe. Von dieser
316 Ursache wissen sie nichts, und ich möchte wohl hören, was sie aus ihrem Kopfe antworten würden, wenn man sie fragt, warum z. E. die Tragödie nicht ebensowohl Mitleid und Bewunderung als Mitleid und Furcht erregen könne und dürfe?

Es beruhet aber alles auf dem Begriffe, den sich Aristoteles von dem Mitleiden gemacht hat. Er glaubte nehmlich, daß das Uebel, welches der Gegenstand unsers Mitleidens werden solle, nothwendig von der Beschaffenheit sein müsse, daß wir es auch für uns selbst oder für eines von den Unsrigen zu befürchten hätten. Wo diese Furcht nicht sei, könne auch kein Mitleiden Statt finden. Denn weder der, den das Unglück so tief herabgedrückt habe, daß er weiter nichts für sich zu fürchten sähe, noch der, welcher sich so vollkommen glücklich glaube, daß er gar nicht begreife, woher ihm ein Unglück zustößen könne, weder der Verzweifelnde noch der Uebermüthige, pflege mit andern Mitleid zu haben. Er erkläret daher auch das Fürchterliche und das Mitleidswürdige eines durch das andere. „Alles das", sagt er, „ist uns fürchterlich, was, wenn es einem andern begegnet wäre oder begegnen sollte, unser Mitleid erwecken würde, und alles das finden wir mitleidswürdig, was wir fürchten würden, wenn es uns selbst bevorstünde."[6] Nicht genug also, daß der Unglückliche, mit dem wir Mitleiden haben sollen, sein Unglück nicht verdiene, ob er es sich schon durch irgend eine Schwachheit zugezogen, seine gequälte Unschuld oder vielmehr seine zu hart heimgesuchte Schuld sei für uns verloren, sei nicht vermögend, unser Mitleid zu erregen, wenn wir keine Möglichkeit sähen, daß uns sein Leiden auch treffen könne. Diese Möglichkeit aber finde sich alsdenn und könne zu einer großen Wahrscheinlichkeit erwachsen, wenn ihn der Dichter nicht schlimmer mache, als wir gemeiniglich zu sein pflegen, wenn er ihn vollkommen so denken und handeln lasse, als wir in seinen Umständen würden gedacht und gehandelt haben oder wenigstens glauben, daß wir hätten

6) Die Worte „Alles — würde" stehen im 5., die von „und — bevorstünde" im 8. Capitel des II. Buches der Rhetorik; doch sei erwähnt, daß die Uebersetzung in sofern nicht ganz genau ist, als es für begegnet wäre bloß begegnet heißen muß. Wie der Recensent der Dramaturgie, Herr Stl. (Klotz, Deutsche Bibliothek, Bd. IV. S. 502) dies Lessing'sche Citat als unrichtig hinstellen und behaupten konnte, die betreffenden Stellen befänden sich im 10., 11. und 20. Capitel des II. Buches der Rhetorik, ist zum mindesten unbegreiflich.

denken und handeln müssen: kurz, wenn er ihn mit uns von gleichem Schrot und Korne schildere. Aus dieser Gleichheit entstehe die Furcht, daß unser Schicksal gar leicht dem seinigen ebenso ähnlich werden könne, als wir ihm 317
zu sein uns selbst fühlen, und diese Furcht sei es, welche das Mitleid gleichsam zur Reife bringe.

So dachte Aristoteles von dem Mitleiden, und nur hieraus wird die wahre Ursache begreiflich, warum er in der Erklärung der Tragödie nächst dem Mitleiden nur die einzige Furcht nannte. Nicht als ob diese Furcht hier eine besondere, von dem Mitleiden unabhängige Leidenschaft sei, welche bald mit, bald ohne dem Mitleid, sowie das Mitleid bald mit, bald ohne ihr, erreget werden könne, welches die Mißdeutung des Corneille war,[7] sondern weil nach seiner Erklärung des Mitleids dieses die Furcht nothwendig einschließt; weil nichts unser Mitleid erregt, als was zugleich unsere Furcht erwecken kann.

Corneille hatte seine Stücke schon alle geschrieben, als er sich hinsetzte, über die Dichtkunst des Aristoteles zu commentiren.[8] Er hatte funfzig Jahre für das Theater gearbeitet,(*) und nach dieser Erfahrung würde er

(*) „Ich kann schon etwas wagen im Hinblick auf meine fünfzigjährige Thätigkeit für die Bühne", sagt er in seiner Abhandlung über das Drama. Sein erstes Stück, Melite,[9] war von 1625, und sein letztes, Surena,[10] von 1675, welches gerade die funfzig Jahre ausmacht, so daß es gewiß ist, daß er, bei den Auslegungen des Aristoteles auf alle seine Stücke ein Auge haben konnte und hatte.

---

7) in der zweiten Abhandlung „Von der Tragödie" (a. a. O. p. 76 ff.).

8) in den bereits wiederholt an dieser Stelle citirten drei Abhandlungen: 1. über das Drama; 2. über die Tragödie; 3. über die drei Einheiten.

9) Mélite, der erste dramatische Versuch, mit dem der junge Corneille 1629 (nicht 1625, wie Lessing schreibt) auftrat, ward vom Dichter selbst ursprünglich, offenbar weil ihm die gewöhnliche Benennung auf dasselbe nicht anwendbar erschien, als „komisches Stück" bezeichnet. Zwischen Pastorale oder Schäferspiel und Komödie gleichsam noch die Mitte haltend, entspricht dies Stück in vielen Beziehungen den späteren Schäferlustspielen, von denen uns Goethe in seiner „Laune des Verliebten" ein Beispiel gegeben hat. Schon die Namen Tircis, Cloris, Lisis deuten auf diesen Charakter. Ein eigenes Erlebniß soll den Dichter, wie sein Biograph Fontenelle (Oeuvres de Fontenelle éd. de 1742. III. p. 81) berichtet, zur Abfassung des Stückes bewogen haben. Ein Freund (im Stücke Eraste) habe den Dichter (Tircis) bei seiner Geliebten (Melite) eingeführt, und diesem sei es gelungen, jenen auszustechen und sich die Zuneigung der jungen Dame zu erringen. Daß diese Handlung nicht bedeutend genug ist, um fünf Acte hindurch unser Interesse wach zu halten, liegt auf der Hand, allein trotz dieses Mangels an Handlung, trotz der darin vorherrschenden Farblosigkeit der Sprache und der dürftigen Charakteristik fand das Stück einen außerordentlichen Beifall, aus dem wenigstens hervorgeht, daß dasselbe gegenüber den Stücken seiner Vorgänger einen entschiedenen Fortschritt bezeichnet.

10) Surena, général des Parthes, ein Trauerspiel, das letzte, das Corneille dichtete und gegen Ende des Jahres 1674 aufführen ließ, bietet nur wenige Züge mehr, an denen man den Dichter des Cid und der Horatier wiedererkennen könnte. Ursprünglich

uns unstreitig vortreffliche Dinge über den alten dramatischen Codex[11] haben sagen können, wenn er ihn nur auch während der Zeit seiner Arbeit fleißiger zu Rathe gezogen hätte. Allein dieses scheinet er höchstens nur in Absicht auf die mechanischen Regeln der Kunst gethan zu haben. In den wesentlichern ließ er sich um ihn unbekümmert, und als er am Ende fand, daß er wider ihn verstoßen, gleichwohl nicht wider ihn verstoßen haben wollte, so suchte er sich durch Auslegungen zu helfen und ließ seinen vorgeblichen Lehrmeister Dinge sagen, an die er offenbar nie gedacht hatte.

Corneille hatte Märtyrer auf die Bühne gebracht und sie als die vollkommensten untadelhaftesten Personen geschildert;[12] er hatte die abscheulichsten Ungeheuer in dem Prusias,[13] in dem Phokas,[14] in der

---

hatte Corneille die Absicht, die Geschichte des Galliers Antonius Primus zu dramatisiren, den der römische Historiker Tacitus (s. St. XVIII. A. 23) im dritten und vierten Buch seiner „Historien" als den Mann nennt, der im Jahre 69 n. Chr. dem T. Flavius Vespasianus auf den römischen Kaiserthron half. Da dieser Name dem Dichter jedoch schlecht für den Vers geeignet schien, so wählte er die ziemlich ähnliche Geschichte Surena's (eigentlich = Großvezir), unter welchem Namen bei Plutarch im Leben des Crassus und bei Appian (s. St. XXIX. A. 10) ein parthischer Feldherr erwähnt wird, der den von seinem Bruder verdrängten König Orodes von Parthien wieder auf den Thron setzte und das römische Heer unter dem Triumvir Crassus (bei Karrhä 53 v. Chr.) vernichtete, schließlich aber ebenso wie Antonius von seinem Herrn mit Undank belohnt ward. Der Inhalt läßt sich kurz folgendermaßen wiedergeben: Surena, an Reichthum, Geburt und Ansehn der zweite im Reiche, an Einsicht und Tapferkeit über allen Parthern seiner Zeit stehend, dabei ausgezeichnet durch Größe und Schönheit des Körpers, liebt Eurydice, die Tochter des Königs von Armenien und wird von dieser wiedergeliebt. Allein vom Vater wird jene auf Grund eines zwischen beiden Königen abgeschlossenen Friedensvertrages dem Pacorus, dem Sohne des Partherkönigs, als Gattin versprochen. Ohne eine Ahnung von der Zuneigung der beiden Liebenden zu haben, bietet der König Surena zur Belohnung für die großen Dienste, die dieser ihm erwiesen hatte, die Hand seiner Tochter Mandane an. Allein Eurydice, welcher der Gedanke unerträglich ist, daß des Surena Herz einer Nebenbuhlerin angehören solle, weiß diesen zu bestimmen, das Anerbieten des Königs abzulehnen. Sein Sträuben erweckt den Verdacht des Königs. Surena's Feinde wissen denselben zu nähren, und so willigt schließlich der König in dessen Ermordung.

11) Codex (lat.) im Sinne von Gesetzbuch, wie denn die entsprechende französische Form code noch heute in dieser Bedeutung gebraucht wird.

12) so den Polyeucte, s. S. 15. Von den vollkommnen Charakteren des Corneille kommen hier noch in Betracht Nicomède und Héraclius in den gleichnamigen Stücken, s. die zwei folgenden Anmerkungen.

13) Prusias II., König von Bithynien, war um 186 vor Christus noch sehr jung seinem ihn geistig weit überragenden Vater gleichen Namens der Regierung gefolgt. Treulos und niederträchtig, dabei feig, üppig und ungebildet, erweckte er sich durch ein Leben voll von Schlechtigkeiten ebenso viel Haß bei seinen Unterthanen, als sein Sohn erster Ehe Nicomedes Liebe und Achtung. Aus Besorgniß, es möchten ihm wegen der Beliebtheit seines Sohnes irgendwelche Gefahren erwachsen, verbannte er denselben nach Rom und wollte ihn sogar auf Anstiften seiner zweiten Frau, die den Thron ihren Kindern zu

Kleopatra[15] aufgeführt, und von beiden Gattungen behauptet Aristoteles, daß sie zur Tragödie unschicklich wären, weil beide weder Mitleid noch Furcht erwecken könnten. Was antwortet Corneille hierauf? Wie fängt er es an, damit bei diesem Widerspruche weder sein Ansehen, noch das Ansehen des Aristoteles leiden möge? „O", sagt er,[16] „mit dem Aristoteles können wir uns „hier leicht vergleichen. Wir dürfen nur annehmen, er habe eben nicht 318 „behaupten wollen, daß beide Mittel zugleich, sowohl Furcht als Mitleid, „nöthig wären, um die Reinigung der Leidenschaften zu bewirken, die er zu „dem letzten Endzwecke der Tragödie macht,[17] sondern nach seiner Meinung „sei auch eines zureichend. Wir können diese Erklärung, fährt er fort, aus „ihm selbst bekräftigen, wenn wir die Gründe recht erwägen, welche er „von der Ausschließung derjenigen Begebenheiten, die er in den Trauer-

---

verschaffen suchte, dort tödten lassen. Allein dieser Plan wurde dem Nikomedes rechtzeitig entdeckt, und so konnte er seine Gegenmaßregeln treffen. Er erregt nach seiner Heimkehr einen Aufruhr gegen seinen Vater. Das Glück ist ihm günstig, Prusias fällt in seine Gewalt und wird auf des Sohnes Befehl (im Jahre 148) ermordet. — Corneille, der diesen Stoff in seinem Nicomède (1652) behandelt hat, einem „Trauerspiele", das, wie der Dichter selbst in der Vorrede sagt, nur Bewunderung für seinen Helden fordert, nicht aber Furcht und Mitleid (Voltaire wollte darum das Stück lieber eine Comédie héroïque genannt wissen, und La Harpe u. a. stimmen ihm bei), hat den historischen Sachverhalt sehr entstellt wiedergegeben. Sein Prusias ist kein abscheuliches Ungeheuer, wie Lessing schreibt (wohl ohne das Stück gelesen zu haben!), sondern ein kraft- und willenloser Fürst, der von sich selbst bekennt, daß seine Frau Alles über ihn vermöge. Bei Corneille hat weder der Vater den Plan, seinen Sohn, noch dieser den, seinen Vater zu tödten. Das Ganze ist zu einer Palastintrigue abgeschwächt, bei der keine der betheiligten Personen ernstlich Gefahr läuft.

14) Phocas, der tyrannische Usurpator des oströmischen Kaiserthrones, regierte von 1602—1610 n. Chr. auf eine Weise, die jeder Menschlichkeit Hohn sprach. Schamlos frech, argwöhnisch und feige, wild, blutdürstig und ohne jegliches Mitgefühl für fremde Leiden, kam es ihm, nachdem er den Mauritius gewaltsam vom Throne gestürzt und sich des letzteren bemächtigt hatte, nur darauf an, sich in dieser neuen Stellung durch die scheußlichsten Acte der Grausamkeit zu befestigen. Vor den Augen des Vaters ließ er die fünf Söhne des Mauritius hinmorden, zuletzt diesen selbst; nicht lange darnach ließ er noch die Gemahlin seines unglücklichen Vorgängers, nachdem er sie wie eine gemeine Verbrecherin hatte foltern lassen, mit sammt ihren drei Töchtern und einer Schwiegertochter an derselben Stätte hinrichten. Doch sollte die Strafe für diese und unzählige andere Schandthaten nicht ausbleiben. Von Heraclius entthront, wurde er unter den grausamsten Qualen getödtet. — Das Stück, in welchem Corneille dies Scheusal auf die Bühne gebracht hat, führt den Titel Heraclius und stammt aus dem Jahre 1647. In äußerst verwickelter Handlung und unter Annahme ganz unnatürlicher und der Geschichte vielfach widersprechender Elemente hat dasselbe die Verdrängung des Phocas durch Heraclius zum Gegenstande.

15) in der Rodogune des Corneille, s. o. S. 181 ff.

16) in der zweiten Abhandlung über die Tragödie (a. a. O. p. 75 f.).

17) s. u., wo von Stück LXXVII. an weiter hiervon die Rede sein wird.

„spielen mißbilliget, giebt. Er sagt niemals: dieses oder jenes schickt sich „in die Tragödie nicht, weil es blos Mitleiden und keine Furcht erweckt; „oder dieses ist daselbst unerträglich, weil es blos die Furcht erweckt, ohne „das Mitleid zu erregen. Nein, sondern er verwirft sie deswegen, weil sie, „wie er sagt, weder Mitleid noch Furcht zuwege bringen, und giebt uns „dadurch zu erkennen, daß sie ihm deswegen nicht gefallen, weil ihnen „sowohl das eine als das andere fehlet, und daß er ihnen seinen Beifall „nicht versagen würde, wenn sie nur eines von beiden wirkten."

Sechsundsiebzigstes Stück.

Den 22. Januar 1768.

Aber das ist grundfalsch! — Ich kann mich nicht genug wundern, wie Dacier, der doch sonst auf die Verdrehungen ziemlich aufmerksam war, welche Corneille von dem Texte des Aristoteles zu seinem Besten zu machen suchte, diese größte von allen übersehen können. Zwar, wie konnte er sie nicht übersehen, da es ihm nie einkam, des Philosophen Erklärung vom Mitleid zu Rathe zu ziehen? — Wie gesagt, es ist grundfalsch, was sich Corneille einbildet. Aristoteles kann das nicht gemeint haben, oder man müßte glauben, daß er seine eigene Erklärungen vergessen können, man müßte glauben, daß er sich auf die handgreiflichste Weise widersprechen können. Wenn nach seiner Lehre kein Uebel eines andern unser Mitleid erreget, was wir nicht für uns selbst fürchten, so konnte er mit keiner Handlung in der Tragödie zufrieden sein, welche nur Mitleid und keine Furcht erreget; denn er hielt die Sache selbst für unmöglich; dergleichen
319 Handlungen existirten ihm nicht, sondern sobald sie unser Mitleid zu erwecken fähig wären, glaubte er, müßten sie auch Furcht für uns erwecken; oder vielmehr, nur durch diese Furcht erweckten sie Mitleid. Noch weniger konnte er sich die Handlung einer Tragödie vorstellen, welche Furcht für uns erregen könne, ohne zugleich unser Mitleid zu erwecken; denn er war überzeugt, daß alles, was uns Furcht für uns selbst errege, auch unser Mitleid erwecken müsse, sobald wir andere damit bedrohet oder betroffen erblickten, und das ist eben der Fall der Tragödie, wo wir alle das Uebel, welches wir fürchten, nicht uns, sondern anderen begegnen sehen.

Es ist wahr, wenn Aristoteles von den Handlungen spricht, die sich in die Tragödie nicht schicken, so bedient er sich mehrmals des Ausdrucks

von ihnen, daß sie weder Mitleid noch Furcht erwecken.[1] Aber desto schlimmer, wenn sich Corneille durch dieses weder noch verführen lassen. Diese disjunctive Partikeln involviren nicht immer, was er sie involviren läßt. Denn wenn wir zwei oder mehrere Dinge von einer Sache durch sie verneinen, so kömmt es darauf an, ob sich diese Dinge ebensowohl in der Natur von einander trennen lassen, als wir sie in der Abstraction und durch den symbolischen Ausdruck[2] trennen können, wenn die Sache dem ohngeachtet noch bestehen soll, ob ihr schon das eine oder das andere von diesen Dingen fehlt. Wenn wir z. E. von einem Frauenzimmer sagen, sie sei weder schön noch witzig, so wollen wir allerdings sagen, wir würden zufrieden sein, wenn sie auch nur eines von beiden wäre; denn Witz und Schönheit lassen sich nicht blos in Gedanken trennen, sondern sie sind wirklich getrennet. Aber wenn wir sagen, dieser Mensch glaubt weder Himmel noch Hölle, wollen wir damit auch sagen, daß wir zufrieden sein würden, wenn er nur eines von beiden glaubte, wenn er nur den Himmel und keine Hölle, oder nur die Hölle und keinen Himmel glaubte? Gewiß nicht; denn wer das eine glaubt, muß nothwendig auch das andere glauben; Himmel und Hölle, Strafe und Belohnung sind relativ; wenn das eine ist, ist auch das andere. Oder, um mein Exempel aus einer verwandten Kunst zu nehmen: wenn wir sagen, dieses Gemälde taugt nichts, denn es hat weder Zeichnung noch Kolorit, wollen wir damit sagen, daß ein gutes Gemälde sich mit einem von beiden begnügen könne? — Das ist so klar!

Allein wie, wenn die Erklärung, welche Aristoteles von dem Mitleiden giebt, falsch wäre? Wie, wenn wir auch mit Uebeln und Unglücks- 320
fällen Mitleid fühlen könnten, die wir für uns selbst auf keine Weise zu besorgen haben.

Es ist wahr, es braucht unserer Furcht nicht, um Unlust über das physikalische Uebel eines Gegenstandes zu empfinden, den wir lieben. Diese Unlust entstehet blos aus der Vorstellung der Unvollkommenheit, so wie unsere Liebe aus der Vorstellung der Vollkommenheiten desselben, und aus dem Zusammenflusse dieser Lust und Unlust entspringet die vermischte Empfindung, welche wir Mitleid nennen.

Jedoch auch sonach glaube ich nicht, die Sache des Aristoteles nothwendig aufgeben zu müssen.

---

1) s. Dichtkunst Cap. XIII. § 2, in der Uebersetzung mitgetheilt oben St. LXXIV. A. 2.

2) symbolischen d. h. sprachlichen Ausdruck; denn symbolisch kann man jede bildliche Darstellung einer Idee nennen, mag diese nun durch Worte (hier die disjunctiven Partikeln „weder — noch") oder auf eine andere sinnliche Weise zur Anschauung gebracht werden. Neben der Sprache führt Lessing dann noch die Abstraction an, d. h. das trennende, Einzelnes aussondernde Denken.

Denn wenn wir auch schon ohne Furcht für uns selbst Mitleid für andere empfinden können, so ist es doch unstreitig, daß unser Mitleid, wenn jene Furcht dazu kömmt, weit lebhafter und stärker und anzüglicher wird, als es ohne sie sein kann.[3] Und was hindert uns anzunehmen, daß die vermischte Empfindung über das physikalische Uebel eines geliebten Gegenstandes nur allein durch die dazu kommende Furcht für uns zu dem Grade erwächst, in welchem sie Affekt genannt zu werden verdienet?

Aristoteles hat es wirklich angenommen. Er betrachtet das Mitleid nicht nach seinen primitiven Regungen, er betrachtet es blos als Affekt. Ohne jene zu verkennen, verweigert er nur dem Funke den Namen der Flamme. Mitleidige Regungen ohne Furcht für uns selbst nennt er Philanthropie,[4] und nur den stärkern Regungen dieser Art, welche mit Furcht für uns selbst verknüpft sind, giebt er den Namen des Mitleids. Also behauptet er zwar, daß das Unglück eines Bösewichts weder unser Mitleid noch unsere Furcht errege, aber er spricht ihm darum nicht alle Rührung ab. Auch der Bösewicht ist noch Mensch, ist noch ein Wesen, das bei allen seinen moralischen Unvollkommenheiten Vollkommenheiten genug behält, um sein Verderben, seine Zernichtung lieber nicht zu wollen, um bei dieser etwas mitleidähnliches, die Elemente des Mitleids gleichsam, zu empfinden. Aber, wie schon gesagt, diese mitleidähnliche Empfindung nennt er nicht Mitleid, sondern Philanthropie. „Man muß", sagt er, „keinen Bösewicht aus unglück„lichen in glückliche Umstände gelangen lassen; denn das ist das untragischste, „was nur sein kann, es hat nichts von allem, was es haben sollte, es „erweckt weder Philanthropie[5] noch Mitleid noch Furcht. Auch muß es

---

3) Dem aufmerksamen Leser wird es nicht entgehen, daß bei Lessing hier gewissermaßen zwei verschiedene Anschauungen zusammenfließen. Während er kurz vorher mit Recht das Mitleid als bedingt durch die Furcht für uns selbst hingestellt hat, demselben also in richtiger Deutung des Aristoteles eine mehr selbstsüchtige Natur vindicirte, giebt er hier doch zu, daß wir „ohne Furcht für uns selbst Mitleid für andere empfinden können." Der Einfluß der Mendelssohnschen Lehre, nach welcher an der gemischten Empfindung des Mitleids neben der Unlust an dem Unglücke eines Gegenstandes auch die Liebe zu diesem letzteren Theil hat, macht sich hier zweifellos geltend.

4) Philanthropie d. h. wörtlich Menschenliebe, s. Dichtkunst Cap. XIII. § 2. Damit meint Aristoteles aber nicht, wie Lessing irrig annimmt, den geringeren Grad der Theilnahme, die wir selbst für einen Verbrecher empfinden, der die ihm gebührende Strafe erleidet, denn der Philosoph sagt ja selbst (Rhetorik, Cap. II. § 9), der brave Mensch könne sich nur freuen, wenn Schurken bestraft werden, sondern er bezeichnet damit vielmehr das jedem Menschen innewohnende Gefühl für Recht und Billigkeit, das ihn wünschen läßt, daß es dem Guten wohl gehe, der Verbrecher aber die verdiente Strafe erleide.

5) Seit Zeller (Philosophie d. Griechen 1862, Bd. II^2, S. 621, A. 2) zuerst das Philanthropon in dem in vor. Anm. ausgeführten Sinne erklärte, haben die bedeutenderen neueren Uebersetzer und Erklärer der Poetik sich fast sämmtlich der Auffassung

„kein völliger Bösewicht sein, der aus glücklichen Umständen in unglückliche 321 „verfällt; denn eine dergleichen Begebenheit kann zwar Philanthropie, aber „weder Mitleid noch Furcht erwecken." Ich kenne nichts kahleres und abgeschmackteres als die gewöhnlichen Uebersetzungen dieses Wortes Philanthropie. Sie geben nehmlich das Adjectivum davon im Lateinischen durch hominibus gratum;[6] im Französischen durch ce qui peut faire quelque plaisir[7]; und im Deutschen durch „was Vergnügen machen kann."[8] Der einzige Goulston,[9] so viel ich finde, scheinet den Sinn des Philosophen nicht verfehlt zu haben, indem er das φιλάνθρωπον durch quod humanitatis sensu tangat übersetzt. Denn allerdings ist unter dieser Philanthropie, auf welche das Unglück auch eines Bösewichts Anspruch macht, nicht die Freude über seine verdiente Bestrafung, sondern das sympathetische[10] Gefühl der Menschlichkeit zu verstehen, welches trotz der Vorstellung, daß sein Leiden nichts als Verdienst sei, dennoch in dem Augenblicke des Leidens, in

---

desselben angeschlossen. Ueberweg (Berlin 1869, S. 19) drückt sich zwar noch allgemeiner aus: „sie ist weder der Liebe der Menschheit gemäß noch Mitleid noch Furcht erregend", in einer Anmerkung aber (es ist die 56.) erklärt er dies in Zeller's Sinne; und Susemihl (Leipzig 1874, S. 119) übersetzt geradezu: „da sie weder unser Gerechtigkeitsgefühl befriedigt, noch auch Mitleid oder Furcht erweckt" (s. St. LXXIV. A. 2); ferner Moriz Schmidt (Jena 1875, S. 29) giebt die Worte des Textes so wieder: „da sie weit entfernt Mitleid und Furcht zu erwecken, auch unser Gefühl verletzen müßte"; ungefähr ebenso Döring a. a. O. S. 307, u. A. Giebt man diese neuere Auffassung als richtig zu, und sie ist es wohl ohne Zweifel, dann fällt natürlich Alles das weg, was Lessing unter dem Einflusse der Mendelssohnschen Theorie stehend (s. A. 3) auf die Aristotelische Definition des Mitleids überträgt.

6) So wird das Wort noch in der verbesserten lateinischen Uebersetzung der großen Bekker'schen sowie auch der Pariser Ausgabe bei Firmin Didot wiedergegeben; zu deutsch wörtlich: den Menschen angenehm."

7) Wörtlich übersetzt: was einiges Vergnügen bereiten kann. Die von Lessing hier angezogene französische Uebersetzung ist die Dacier's (in seiner Uebersetzung) und die Marmontel's (in seiner Poetik); Corneille kommt der Wahrheit etwas näher. (Er übersetzt nämlich: ce sentiment naturel de joie, dont nous remplit la prospérité d'un premier acteur, à qui notre faveur s'attache.)

8) So giebt der bereits St. XXXVIII. A. 1 erwähnte Curtius in seiner Uebers. d. Dichtkunst S. 25 den Aristotelischen Begriff wieder.

9) **Theodore Goulston**, ein im Griechischen und Lateinischen, wie auch in der Theologie wohlerfahrener Arzt, der, aus Northampton gebürtig, 1610 zu Oxford promovirte und dann in London seine Praxis ausübte. Nachdem er 1619 eine lateinische Uebersetzung und Paraphrase (mit gegenüberstehendem Texte, der nach der Ausgabe von F. Sylburg aus dem J. 1584 aufgestellt war,) hatte erscheinen lassen, gab er 1623 auch eine lateinische Uebersetzung des Aristoteles mit fortlaufenden Noten heraus, in welcher er den betreffenden Begriff in der von Lessing angegebenen Weise (zu deutsch wörtlich: was uns vermöge des allgemeinen menschlichen Gefühls nahe geht) wiedergegeben hat.

10) Sympathetisch für sympathisch häufig bei Lessing.

uns sich für ihn reget. Herr Curtius will zwar diese mitleidige Regungen für einen unglücklichen Bösewicht nur auf eine gewisse Gattung der ihn treffenden Uebel einschränken. „Solche Zufälle des Lasterhaften", sagt er,[11] „die weder Schrecken noch Mitleid in uns wirken, müssen Folgen seines „Lasters sein; denn treffen sie ihn zufällig oder wohl gar unschuldig, so „behält er in dem Herzen der Zuschauer die Vorrechte der Menschlichkeit, „als welche auch einem unschuldig leidenden Gottlosen ihr Mitleid nicht „versaget." Aber er scheinet dieses nicht genug überlegt zu haben. Denn auch dann noch, wenn das Unglück, welches den Bösewicht befällt, eine unmittelbare Folge seines Verbrechens ist, können wir uns nicht entwehren, bei dem Anblicke dieses Unglücks mit ihm zu leiden.

„Seht jene Menge", sagt der Verfasser der Briefe über die Empfindungen,[12] „die sich um einen Verurtheilten in dichte Haufen dränget. Sie „haben alle Greuel vernommen, die der Lasterhafte begangen; sie haben „seinen Wandel und vielleicht ihn selbst verabscheuet. Jetzt schleppt man „ihn entstellt und ohnmächtig auf das entsetzliche Schaugerüste. Man arbeitet „sich durch das Gewühl, man stellt sich auf die Zehen, man klettert die „Dächer hinan, um die Züge des Todes sein Gesicht entstellen zu sehen. „Sein Urtheil ist gesprochen; ein Henker naht sich ihm; ein Augenblick, „wird sein Schicksal entscheiden. Wie sehnlich wünschen jetzt aller Herzen, „daß ihm verziehen werde! Ihm? dem Gegenstande ihres Abscheues, den
322 „sie einen Augenblick vorher selbst zum Tode verurtheilt haben würden? „Wodurch wird jetzt ein Strahl der Menschenliebe wiederum bei ihnen rege? „Ist es nicht die Annäherung der Strafe, der Anblick der entsetzlichsten „physikalischen Uebel, die uns sogar mit einem Ruchlosen gleichsam aus„söhnen und ihm unsere Liebe erwerben? Ohne Liebe könnten wir unmög„lich mitleidig mit seinem Schicksale sein."

Und eben diese Liebe, sage ich, die wir gegen unsern Nebenmenschen unter keinerlei Umständen ganz verlieren können, die unter der Asche, mit welcher sie andere stärkere Empfindungen überdecken, unverlöschlich fortglimmet, und gleichsam nur einen günstigen Windstoß von Unglück und Schmerz und Verderben erwartet, um in die Flamme des Mitleids auszubrechen; eben diese Liebe ist es, welche Aristoteles unter dem Namen der Philanthropie verstehet. Wir haben Recht, wenn wir sie mit unter dem Namen des Mitleids begreifen. Aber Aristoteles hatte auch nicht Unrecht, wenn er ihr einen eigenen Namen gab, um sie, wie gesagt, von dem höchsten Grade der mitleidigen Empfindungen, in welchem sie durch die Dazukunft einer wahrscheinlichen Furcht für uns selbst Affekt werden, zu unterscheiden.

---

11) a. a. O. S. 191. Anm. 154.

12) Moses Mendelssohn im „Beschluß" seiner „Briefe über die Empfindungen", Philosophische Schriften 1780, 1. Thl. S. 142 f.

Siebenundsiebzigstes Stück.

Den 26. Januar 1768.

Einem Einwurfe ist hier noch vorzukommen. Wenn Aristoteles diesen Begriff von dem Affekte des Mitleids hatte, daß er nothwendig mit der Furcht für uns selbst verknüpft sein müsse, was war es nöthig, der Furcht noch insbesondere zu erwähnen? Das Wort Mitleid schloß sie schon in sich, und es wäre genug gewesen, wenn er blos gesagt hätte, die Tragödie soll durch Erregung des Mitleids die Reinigung unserer Leidenschaft bewirken. Denn der Zusatz der Furcht sagt nichts mehr, und macht das, was er sagen soll, noch dazu schwankend und ungewiß.[1]

Ich antworte: wenn Aristoteles uns blos hätte lehren wollen, welche
Leidenschaften die Tragödie erregen könne und solle, so würde er sich den
Zusatz der Furcht allerdings haben ersparen können, und ohne Zweifel sich
wirklich ersparet haben; denn nie war ein Philosoph ein größerer Wort- 323
sparer als er. Aber er wollte uns zugleich lehren, welche Leidenschaften
durch die in der Tragödie erregten in uns gereiniget werden sollten; und
in dieser Absicht mußte er der Furcht insbesondere gedenken. Denn obschon, nach ihm, der Affekt des Mitleids weder in noch außer dem Theater ohne Furcht für uns selbst sein kann, ob sie schon ein nothwendiges Ingredienz des Mitleids ist, so gilt dieses doch nicht auch umgekehrt, und das Mitleid für andere ist kein Ingredienz der Furcht für uns selbst. Sobald die Tragödie

---

1) Die Schwierigkeit, warum Aristoteles die nothwendig mit dem Mitleid verbundene Furcht in seiner Definition noch besonders erwähnt habe, hat, wie Döring neuerdings (Philologus, Bd. XXI S. 506 ff. und Bd. XXVII S. 702 ff.; s. auch seine „Kunstlehre des Aristoteles" S. 306—318) nachgewiesen hat, ihren Grund in der Unklarheit Lessing's hinsichtlich des Unterschiedes der eigentlichen Furcht, wie sie in der bezeichneten Stelle der Rhetorik definirt wird, und der tragischen Furcht, die mit dem Mitleid verbunden gedacht wird. Von jener sagt Aristoteles ausdrücklich, daß sie einerseits nur auf die uns sicher und nahe drohenden Unglücksfälle sich erstrecke, die zu zeigen gar nicht die Aufgabe der Tragödie sei, andererseits aber den Menschen mitleidsunfähig mache, indem sie ihn ganz auf seine eigene Lage zurückweise. „Die eigentliche Furcht gründet sich auf die Gewißheit oder die der Gewißheit nahe Vermuthung, daß uns oder die Unsrigen demnächst ein bestimmtes Unglück betreffen wird." Die tragische Furcht hingegen, welche nicht durch die Betrachtung unserer eigenen Lage, sondern des Menschenlooses im Allgemeinen in uns angeregt wird, ist nur „das trübe Gefühl von der allgemeinen Möglichkeit des Unglücks und der ungeschützten Lage unseres Glückstandes." Aus dieser instinktiven Besorgniß des Menschen vor Schicksalsschlägen, die ihn oder die Seinigen treffen könnten, erwachsen dann wie aus einer gemeinsamen Wurzel beim Anschauen der Tragödie zwei Affecte, indem jene tragische Furcht nämlich erstens selbst zum Affect (πάθος) gesteigert wird, und zweitens das Mitleid. „Logisch ist die Furcht das Primäre, das Mitleid das Sekundäre, thatsächlich aber werden beide durch die Tragödie gleichmäßig in Schwingung gesetzt."

aus ist, höret unser Mitleid auf, und nichts bleibt von allen den empfundenen Regungen in uns zurück, als die wahrscheinliche Furcht, die uns das bemitleidete Uebel für uns selbst schöpfen lassen. Diese nehmen wir mit; und so wie sie als Ingredienz des Mitleids das Mitleid reinigen helfen, so hilft sie nun auch, als eine vor sich fortdauernde Leidenschaft, sich selbst reinigen. Folglich, um anzuzeigen, daß sie dieses thun könne und wirklich thue, fand es Aristoteles für nöthig, ihrer insbesondere zu gedenken.[2]

Es ist unstreitig, daß Aristoteles überhaupt keine strenge logische Definition von der Tragödie geben wollen. Denn ohne sich auf die blos wesentlichen Eigenschaften derselben einzuschränken, hat er verschiedene zufällige hineingezogen, weil sie der damalige Gebrauch nothwendig gemacht hatte.[3] Diese indeß abgerechnet, und die übrigen Merkmale in einander reduciret, bleibt eine vollkommen genaue Erklärung übrig, die nehmlich, daß die Tragödie mit einem Worte ein Gedicht ist, welches Mitleid erreget. Ihrem Geschlechte nach ist sie die Nachahmung einer Handlung, sowie die Epopee und die Komödie, ihrer Gattung aber nach,[4] die Nachahmung einer mitleidswürdigen Handlung. Aus diesen beiden Begriffen lassen sich vollkommen alle ihre Regeln herleiten, und sogar ihre dramatische Form ist daraus zu bestimmen.

An dem letzteren dürfte man vielleicht zweifeln. Wenigstens wüßte ich keinen Kunstrichter zu nennen, dem es nur eingekommen wäre, es zu

---

2) Allein wenngleich somit auch, wie wir in der vorigen Anmerkung sahen, das wechselseitige Verhältniß der beiden disjungirten Begriffe (s. o. S. 429) ein anderes ist, als Lessing annahm, so hat letzterer doch darin Recht, daß er erstens die Disjunction als eine rein formale bezeichnete und zweitens nachweist, daß wenn „der große Wortsparer Aristoteles" neben dem Mitleid auch noch die Furcht in seine Definition aufgenommen habe, dies nicht ohne Grund geschehen sei; die Erklärung der Katharsis habe jene Beifügung nothwendig gemacht. Im Folgenden wird dies weiter ausgeführt.

3) Diese schroffe und unerwiesene Behauptung hat Lessing bloß deshalb aufgestellt, um seine Moraltheorie von der Wirkung der Tragödie zu stützen. Bernays in seiner berühmten Schrift: „Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie", 1857, sagt in der ersten Anmerkung (S. 185) mit Recht: „Daß Aristoteles absichtlich eine Definition, die er überdies als eine Wesensbestimmung (ὅρος τῆς οὐσίας) ankündigt, in ungenügender Weise habe abfassen „wollen" ist doch, statt „unstreitig" zu sein, vielmehr unglaublich; und möglich bliebe nur, daß ihm sein Vorsatz, eine gute Definition zu geben, mißlungen, und er hier einmal, was ihm freilich selten begegnet, nicht im Stande gewesen sei, das Wesentliche vom Zufälligen zu sondern. In welchem Gliede der Definition Lessing „Zufälliges" gefunden habe, vermag ich in der That nicht zu sagen — —."

4) Es bedarf wohl kaum eines Hinweises darauf, daß Lessing Geschlecht und Gattung hier in demselben Sinne einander gegenüber stellt, wie wir sonst in der Logik Gattungsbegriff (genus, γένος) und Artbegriff (species, εἶδος) zu unterscheiden pflegen.

versuchen. Sie nehmen alle die dramatische Form der Tragödie als etwas
Hergebrachtes an, das nun so ist, weil es nun einmal so ist, und das man
so läßt, weil man es gut findet. Der einzige Aristoteles hat die Ursache
ergründet, aber sie bei seiner Erklärung mehr vorausgesetzt, als deutlich
angegeben. „Die Tragödie", sagt er,[5] „ist die Nachahmung einer Handlung, —
„die nicht vermittelst der Erzählung, sondern vermittelst des Mitleids und
„der Furcht, die Reinigung dieser und dergleichen Leidenschaften bewirket." 324
So drückt er sich von Wort zu Wort aus. Wem sollte hier nicht der son-
derbare Gegensatz, „nicht vermittelst der Erzählung, sondern vermittelst des
Mitleids und der Furcht," befremden? Mitleid und Furcht sind die Mittel,
welche die Tragödie braucht, um ihre Absicht zu erreichen, und die Erzäh-
lung kann sich nur auf die Art und Weise beziehen, sich dieser Mittel zu
bedienen, oder nicht zu bedienen. Scheinet hier also Aristoteles nicht einen
Sprung zu machen? Scheinet hier nicht offenbar der eigentliche Gegensatz
der Erzählung, welches die dramatische Form ist, zu fehlen?[6] Was thun
aber die Uebersetzer bei dieser Lücke? Der eine umgeht sie ganz behutsam, und
der andere füllt sie, aber nur mit Worten. Alle finden weiter nichts darin
als eine vernachlässigte Wortfügung, an die sie sich nicht halten zu dürfen
glauben, wenn sie nur den Sinn des Philosophen liefern. Dacier übersetzt:
d'une action — qui, sans le secours de la narration, par le moyen de
la compassion et de la terreur u. s. w.;[7] und Curtius: „einer Handlung,

5) Die Aristotelische Definition ist St. LXXIV. A. 2 ihrem vollständigen Wortlaute nach mitgetheilt, was an der Lessingschen Uebertragung auszusetzen ist, ergiebt sich aus dem Folgenden.

6) Mit dieser Stelle verhält es sich folgendermaßen. Der sehr verderbte Text der älteren Ausgaben der Poetik, welcher u. a. auch den Uebersetzungen von Dacier und Curtius zu Grunde lag, hatte hinter den Worten „und nicht durch bloßen Bericht" das Wörtchen „sondern" stehen, das sich jedoch in den Handschriften nicht findet. Durch die nothwendig gewordene Tilgung dieser Partikel hat der ganze scharfsinnige Versuch Lessing's, auch die dramatische Form der Tragödie als mitenthalten in den Schlußworten der Definition nachzuweisen, heute, wie Gotschlich (a. a. O. S. 23) sagt, nur noch ein historisches Interesse, und Bernays (a. a. O. S. 185) ist durchaus berechtigt zu behaupten: „Alles Scenische, das Aristoteles (am Schlusse des sechsten Capitels) für unwesentlich erklärt, ist von der Definition geradezu ausgeschlossen, und sogar dem Chor, der in der gewöhnlichen griechischen Vorstellung gewiß ein wesentliches Stück der Tragödie ausmachte — — ein eigentlicher Platz nirgends angewiesen." Ja, ohne sich von der Wahrheit zu entfernen, konnte Bernays im Gegensatz zu Lessing nachweisen, daß Aristoteles, weit davon entfernt, seine theoretischen Ansichten nach dem „damaligen Gebrauche zu bemessen, sogar im ersten Capitel kein Bedenken trug, sich vom Metrum zu emancipiren und jeden für einen Dichter zu erklären, der in Worten nachahme, auch wenn es nur in Prosa geschehe."

7) Chap. IX § 9 (a. a. O. p. 138) und dazu Rem. 24 (ebd. p. 152); zu Deutsch: Einer Handlung — —, die ohne Hilfe der Erzählung vermittelst des Mitleids und Schreckens [diese Arten von Leidenschaften und überhaupt alle anderen ähnlichen in uns reinigt].

„welche nicht durch die Erzählung des Dichters, sondern (durch Vorstellung „der Handlungen selbst) uns, vermittelst des Schreckens und Mitleids, von „den Fehlern der vorgestellten Leidenschaften reiniget."[8] O, sehr recht! Beide sagen, was Aristoteles sagen will, nur daß sie es nicht so sagen, wie er es sagt. Gleichwohl ist auch an diesem Wie gelegen; denn es ist wirklich keine blos vernachlässigte Wortfügung. Kurz, die Sache ist diese. Aristoteles bemerkte, daß das Mitleid nothwendig ein vorhandenes Uebel erfodere; daß wir längst vergangne oder fern in der Zukunft bevorstehende Uebel entweder gar nicht, oder doch bei weitem nicht so stark bemitleiden können, als ein anwesendes; daß es folglich nothwendig sei, die Handlung, durch welche wir Mitleid erregen wollen, nicht als vergangen, das ist, nicht in der erzählenden Form, sondern als gegenwärtig, das ist in der dramatischen Form, nachzuahmen. Und nur dieses, daß unser Mitleid durch die Erzählung wenig oder gar nicht,[9] sondern fast einzig und allein durch die gegenwärtige Anschauung erreget wird, nur dieses berechtigte ihn, in der Erklärung anstatt der Form der Sache, die Sache gleich selbst zu setzen, weil diese Sache nur dieser einzigen Form fähig ist. Hätte er es für möglich gehalten, daß unser Mitleid auch durch die Erzählung erreget werden könne, so würde es allerdings ein sehr fehlerhafter Sprung gewesen sein, wenn er gesagt hätte, „nicht durch die Erzählung, sondern durch Mitleid und „Furcht."
325 Da er aber überzeugt war, daß Mitleid und Furcht in der Nachahmung nur durch die einzige dramatische Form zu erregen sei, so konnte er sich diesen Sprung der Kürze wegen erlauben. — Ich verweise desfalls auf das nehmliche neunte Kapitel des zweiten Buchs seiner Rhetorik.[10]

---

8) a. a. S. 12.

9) Dies ist nicht richtig. Am Ende des 26. Capitels der Poetik, wo Aristoteles die Frage untersucht, welche Darstellung höher stehe, die epische oder die tragische, schreibt er dem Epos eine gleiche Aufgabe, d. h. doch einen Furcht und Mitleid erweckenden Charakter der Darstellung zu, wie der Tragödie, und setzt das unterscheidende Merkmal des ersteren nur in die erzählende Form, der letzteren in die durch das Auftreten handelnder Personen erhöhte Wirkung. (Vgl. Ueberweg, Aristoteles über die Dichtkunst S. 95 A. 144.)

10) Vermuthlich ein Schreibfehler. Lessing hatte nämlich oben S. 423 richtig das 8. Capitel des II. Buches zur Erklärung herbeigezogen, wo es gegen Schluß heißt: „Da aber Leiden, wenn sie nahe scheinen, Mitleid erregen, man solche Ereignisse aber, die weder Gegenstand unserer Erinnerung noch Erwartung sein können, weil sie vor unzähligen Jahren eingetreten sind, oder erst nach einer solchen Frist eintreten, entweder überhaupt nicht, oder doch nicht in gleicher Weise bemitleidet, so folgt mit Nothwendigkeit, daß man erst dadurch mitleidswerther wird, daß man durch Stellung, Stimme, Gewandung, überhaupt durch die äußere Kunst der Darstellung die Absicht des Dichters unterstützt." Allein folgt aus dieser Stelle wirklich, was Lessing aus derselben schließen zu dürfen glaubt? Aristoteles sagt nur, „nicht in gleicher Weise" und „mitleidswerther"; daraus ergiebt sich aber nicht, daß ohne jene äußeren Zuthaten die Nachahmung eines Leidens ihm undenkbar schien.

Was endlich den moralischen Endzweck anbelangt,[11] welchen Aristoteles der Tragödie giebt, und den er mit in die Erklärung derselben bringen zu müssen glaubte, so ist bekannt, wie sehr, besonders in den neuern Zeiten, darüber gestritten worden.[12] Ich getraue mich aber zu erweisen, daß alle, die sich dawider erklärt, den Aristoteles nicht verstanden haben. Sie haben ihm alle ihre eigene Gedanken untergeschoben, ehe sie gewiß wußten, welches seine wären. Sie bestreiten Grillen, die sie selbst gefangen, und bilden sich ein, wie unwidersprechlich sie den Philosophen widerlegen, indem sie ihr eigenes Hirngespinste zu Schanden machen. Ich kann mich in die nähere Erörterung dieser Sache hier nicht einlassen. Damit ich jedoch nicht ganz ohne Beweis zu sprechen scheine, will ich zwei Anmerkungen machen.

1. Sie lassen den Aristoteles sagen, „die Tragödie solle uns vermit„telst des Schreckens und Mitleids von den Fehlern der vorgestellten Leiden„schaften reinigen." Der vorgestellten? Also, wenn der Held durch Neugierde oder Ehrgeiz oder Liebe oder Zorn unglücklich wird, so ist es unsere Neugierde, unser Ehrgeiz, unsere Liebe, unser Zorn, welchen die Tragödie reinigen soll? Das ist dem Aristoteles nie in den Sinn gekommen. Und

11) Damit meint Lessing die Katharsis oder wie er übersetzt, die Reinigung, deren Begriff bei Aristoteles er jetzt festzustellen unternimmt. Ob und wie weit er denselben richtig gefaßt und erklärt hat, wird das Folgende ergeben. Hören wir ihn zuerst selbst.

12) Mit diesen Worten bezieht sich Lessing wohl in erster Linie auf den Briefwechsel, der vom August 1756 bis in den Mai des folgenden Jahres zwischen ihm selbst, Mendelssohn und Nicolai geführt worden war (abgedruckt bei Lachmann Bd. XII und XIII. Vgl. § 9 der Einleitung). Als nämlich Nicolai beim ersten Erscheinen seiner „Bibliothek der schönen Wissenschaften" einen Preis auf das beste Trauerspiel aussetzte (vgl. St. I A. 8 und St. XIV A. 22), hatte derselbe sich für verpflichtet gehalten, in einer besonderen Abhandlung über das Trauerspiel die Grundsätze darzulegen, nach denen bei der Ertheilung des Preises verfahren werden sollte. In dieser Abhandlung suchte er, ohne, wie er selbst (a. a. O. Bd. XII. S. 41) bekennt, hinlänglich mit dem Gegenstande vertraut zu sein, den Aristotelischen Satz, daß der Zweck des Trauerspiels die Reinigung der Leidenschaften sei, zu widerlegen und die Erregung der Leidenschaften als die Aufgabe derselben hinzustellen. Ein kurzer Auszug aus dieser Abhandlung, den er vor dem beabsichtigten Druck an Lessing (unter dem 31. August 1756) mit der Bitte sandte, ihm seine Meinung darüber mitzutheilen, hatte diesen dann veranlaßt, in einer Reihe von Briefen eine und des Aristoteles Ansicht gegen Nicolai und Mendelssohn festzustellen, freilich noch in einer Weise, die nicht unwesentlich von dem in der Dramaturgie eingenommenen Standpunkte abweicht (Näheres s. bei Danzel a. a. O. S. 354 ff., woselbst auch die Reihenfolge der Briefe und die Beilagen, welche sich auf diesen Gegenstand beziehen, zu finden sind; vgl. auch Gotschlich a. a. O. S. 26 ff.). — In zweiter Linie mag dann Lessing im Obigen auch Männer wie Corneille, Dacier, Marmontel, Du Bos und Curtius im Auge gehabt haben, wie er denn des zuletzt Genannten Definition zum Ausgangspunkte seiner Kritik macht.

so haben die Herren gut streiten;[13] ihre Einbildung verwandelt Windmühlen in Riesen; sie jagen, in der gewissen Hoffnung des Sieges, darauf los und kehren sich an keinen Sancho, der weiter nichts als gesunden Menschenverstand hat und ihnen auf seinem bedächtlichern Pferde hinten nach ruft, sich nicht zu übereilen, und doch nur erst die Augen recht aufzusperren.[14] *Τῶν τοιούτων παθημάτων*, sagt Aristoteles, und das heißt nicht „der vorgestellten Leidenschaften"; das hätten sie übersetzen müssen durch „dieser und dergleichen", oder „der erweckten Leidenschaften". Das *τοιούτων* bezieht sich lediglich auf das vorhergehende Mitleid und Furcht; die Tragödie soll unser
326 Mitleid und unsere Furcht erregen, blos um diese und dergleichen Leidenschaften,[15] nicht aber alle Leidenschaften ohne Unterschied zu reinigen. Er

---

13) haben gut (franz.: ont beau) streiten, ein fehlerhafter Gallicismus = streiten umsonst, vergeblich; auch Schiller u. A. gebrauchen die Wendung in diesem Sinne s. Brandstäter a. a. O. S. 86.

14) Wer versteht nicht die in diesen Worten enthaltene Anspielung auf die bekannte Scene in dem 1605 erschienenen Romane des Cervantes (s. St. LXII. A. 5) „Leben und Thaten des scharfsinnigen edlen Don Quijote von La Mancha?" Indem der Dichter in diesem Romane, dem ersten der Neuzeit, sich die Aufgabe stellt, das spanische Ritterthum zu verspotten und den jämmerlichen Zwiespalt zwischen den Thaten und Worten desselben bloßzulegen, läßt er seinen Helden neben anderen Abenteuern auch einen Kampf mit den Flügeln einer Windmühle bestehen (Bd. I. Cap. 6, Uebersetzung von Tieck, 5. Aufl. 1874, S. 41). Der überspannten Phantasie des Ritters erschienen jene als Riesen, und so sprengte er auf sie los, „ohne auf die Stimme seines Stallmeisters Sancho [welcher den gesunden Menschenverstand repräsentirt] zu achten, der ihm nachrief, daß es ganz gewiß Windmühlen und nicht Riesen wären, was er angreifen wollte."

15) Die Uebersetzung des betreffenden griechischen Wortes mit Leidenschaften ist nicht glücklich gewählt, wenn sich auch die entsprechenden Verbalbegriffe (*παθεῖν* und leiden) in den beiden Sprachen decken. Denn wer möchte wohl Furcht oder Mitleid eine Leidenschaft nennen? Eher noch dürfte sich die Bezeichnung Affecte oder Gefühle empfehlen. Aristoteles gebraucht das Wort Pathema, über dessen Bedeutung im Gegensatze zu Pathos viel hin und her gestritten worden ist. Nachdem J. Bernays (a. a. O. S. 149 und 194—196) auf Grund einiger Stellen einen Unterschied zwischen beiden Wörtern insoweit annehmen zu müssen geglaubt hatte, als mit Pathos „der unerwartet ausbrechende und vorübergehende Affect", mit Pathema aber der Affect als „inhärirend der afficirten Person und jeder Zeit zum Ausbruche reif" bezeichnet werde, fehlte es zwar nicht an solchen, die dieser Erklärung sich anschlossen, wie Christian Aug. Brandis (Handbuch der Geschichte der griechisch-römischen Philosophie, Berlin 1860, Th. III, Abth. 1, S. 134), Graf Yorck von Wartenburg (Die Katharsis des Aristoteles und der Oedipus Koloneus von Sophokles, Berlin 1866, S. 16) u. A.; allein ungleich zahlreicher und gewichtiger sind die Stimmen der Gegner, welche, durch Bernays' Schrift wachgerufen, mit größerer oder geringerer Entschiedenheit für die wesentliche Identität beider Begriffe eintraten. Nachdem bereits Bernh. Spengel (Ueber die *Κάθαρσις τῶν παθημάτων*, München 1859, S. 41), Ad. Stahr (Aristoteles' Poetik übersetzt und erklärt, Stuttgart 1860, Einleitung S. 32 Anm. 7), J. Liepert (Aristoteles und der Zweck der Kunst, Gymnasialprogramm, Passau 1862) gegründete Zweifel gegen die Verschiedenheit geltend gemacht, Ueberweg (Die Lehre des Aristoteles von dem Wesen und der Wirkung der Kunst, in Fichte's Zeitschrift

sagt aber *τοιούτων* und nicht *τούτων*; er sagt, „dieser und dergleichen", und nicht blos „dieser",[16] um anzuzeigen, daß er unter dem Mitleid nicht blos

---

für Philosophie Bd. L, 1, Halle 1867, S. 24) seine Geneigtheit ausgesprochen hatte, nicht die bleibenden Gefühlsdispositionen, sondern die Affecte selbst zum Gegenstande der Katharsis zu machen, unternahm H. Bonitz, ausgerüstet wie kein anderer mit einem reichen Materiale von aristotelischen Stellen eine gründliche Untersuchung der beiden Begriffe und kam zu dem Ergebniß, daß keine Berechtigung zur Annahme eines nennenswerthen Unterschiedes vorläge (s. Aristotelische Studien, Heft 5 über *πάθος* und *πάθημα* im aristotelischen Sprachgebrauche, Wien 1867, 55 Seiten). Ihm folgten dann Ad. Silberstein (Die Katharsis des Aristoteles. Aesthetisch-kritische Untersuchung [Aus der neuen allgemeinen Zeitschrift für Theater und Musik Nr. 29 ff.] Leipzig 1867, S. 45 ff.), A. Döring (Vortrag auf der Philologen-Versammlung in Kiel 1869; s. Kunstlehre des Aristoteles, Jena 1876, S. 276), F. Ueberweg (Aristoteles über die Dichtkunst, Berlin 1869, S. 59), J. Reinkens (a. a. O. S. 158—161), F. Susemihl (a. a. O. S. 51) u. A. Das Resultat der Bonitzschen Untersuchung kann somit wohl als gesichert angesehen werden, und selbst den Bemühungen von H. Baumgart (Pathos und Pathema im Aristotelischen Sprachgebrauch, Königsberg 1873 und Fleckeisen's Jahrbücher für Phil. u. Päd. Bd. 111, S. 81 ff.) und P. Manns (Fleckeisen's Jahrbücher für Phil. u. Päd. Bd. 116, S. 150 ff. und Die tragische Katharsis, Gymnasialprogramm, Emmerich 1877, S. 4), von denen ersterer das Pathema als die unvollkommene Erscheinungsform des Pathos, letzterer aber als Leid verursachendes Mittel faßt, dürfte es schwerlich gelingen, an jenem Ergebnisse etwas zu ändern.

16) Dies Wörtchen *τοιούτων* oder vielmehr *τῶν τοιούτων* (denn so steht bei Aristoteles) hat, wie Bernays (a. a. O. S. 149 ff.) sich ausdrückt, „selbst Lessing's sonst so sicheren Tritt zu bedenklichem Straucheln und spätere Erklärer zu unzierlichem Falle gebracht." Nach Bernays darf nämlich das in Frage stehende Pronomen mit dem Artikel, das sich lediglich auf das unmittelbar vorhergehende „Mitleid und Furcht" beziehe und „eine nach festem griechischen Sprachgebrauche blos stellvertretend abkürzende Wendung" sei, nicht durch „derartig" und „dergleichen" übersetzt werden, sondern, wenn das einfache Demonstrativum „dieser" nicht passen will, höchstens mit „solcher" in rein demonstrativem Sinne wiedergegeben werden. K. Zell (in der Einleitung zu Aristoteles' Poetik, übersetzt von Walz, 2. Auflage besorgt von K. Zell, Stuttgart 1859), Ueberweg (Fichte's Zeitschrift für Philosophie, Halle 1860, Bd. XXXVI. S. 272), J. Walser (Lessing's und Goethe's charakteristische Anschauungen über die aristotelische Katharsis, Stockerau 1869, S. 13 f.), E. Müller (Fleckeisen's Jahrbücher für Philologie 1870, S. 401), Reinkens (a. a. O. S. 135), H. Baumgart (a. a. O. S. 55), O. Weddigen (Lessing's Theorie der Tragödie, Berlin 1876, S. 10) u. A. sind seitdem dieser Ansicht beigetreten. Was als sicheres Resultat aller dieser Bemühungen um die Klarstellung des aristotelischen Ausdruckes sich ergiebt, faßt Gotschlich (a. a. O. S. 45 f.) folgendermaßen zusammen: „Lessing hat zuerst richtig erkannt, daß die Katharsis sich nur auf die in der Definition genannten Affecte der Furcht und des Mitleids beziehe, und daß dies durch die Worte *τῶν τοιούτων* ausgedrückt sei; Bernays hat hier nur das Verdienst, die Bedeutung dieser Verbindung (*ὁ τοιοῦτος*) philologisch festgestellt zu haben. Jedoch muß man mit E. Müller die Ansicht Lessing's verwerfen, daß Aristoteles „von derartigen Affecten" und nicht „von diesen Affecten" geschrieben habe, um anzuzeigen, daß er unter dem Mitleid alle philanthropischen Empfindungen, und unter Furcht auch die Unlust über ein gegenwärtiges und ein vergangenes Uebel verstanden habe. Lessing ist mit dieser Erklärung einen Augenblick von seiner eigenen Erklärung des Wesens der beiden Affecte abgefallen. Der von Aristoteles gewählte

das eigentlich sogenannte Mitleid, sondern überhaupt alle philanthropischen Empfindungen, so wie unter der Furcht nicht blos die Unlust über ein uns bevorstehendes Uebel, sondern auch jede damit verwandte Unlust, auch die Unlust über ein gegenwärtiges, auch die Unlust über ein vergangenes Uebel, Betrübniß und Gram verstehe. In diesem ganzen Umfange soll das Mitleid und die Furcht, welche die Tragödie erweckt, unser Mitleid und unsere Furcht reinigen; aber auch nur diese reinigen und keine andere Leidenschaften. Zwar können sich in der Tragödie auch zur Reinigung der andern Leidenschaften nützliche Lehren und Beispiele finden; doch sind diese nicht ihre Absicht; diese hat sie mit der Epopee und Komödie gemein, in sofern sie ein Gedicht, die Nachahmung einer Handlung überhaupt ist, nicht aber insofern sie Tragödie, die Nachahmung einer mitleidswürdigen Handlung insbesondere ist. Bessern sollen uns alle Gattungen der Poesie: es ist kläglich, wenn man dieses erst beweisen muß; noch kläglicher ist es ;wenn es Dichter giebt, die selbst daran zweifeln. Aber alle Gattungen können nicht alles bessern, wenigstens nicht jedes so vollkommen, wie das andere; was aber jede am vollkommensten bessern kann, worin es ihr keine andere Gattung gleich zu thun vermag, das allein ist ihre eigentliche Bestimmung.[17]

Achtundsiebzigstes Stück.

Den 29. Januar 1768.

2. Da die Gegner des Aristoteles nicht in Acht nahmen, was für Leidenschaften er eigentlich durch das Mitleid und die Furcht der Tragödie in uns gereinigt haben wollte, so war es natürlich, daß sie sich auch mit

---

Ausdruck bedeutet vielmehr, daß die Katharsis sich nur auf die beiden genannten Affecte des Mitleids und der Furcht beziehe, und daß dieselben hier nur in Hinsicht auf ihre gemeinsame generelle Bestimmung, nach welcher sie Unlustempfindungen sind, betrachtet werden."

17) Aus dieser Stelle im Vergleich mit dem, was der Dramaturgist oben S. 208 f. über die „Absicht" des Dichters sagt, ergiebt sich somit klar, daß „Lessing die Absicht, ethisch auf den Menschen zu wirken, nicht als eine wesentlich mit der künstlerischen Thätigkeit verknüpfte betrachtete [bezeichnet er doch im II. Abschnitt des Laokoon offen das Vergnügen als den Endzweck aller Künste], sondern als etwas zu derselben Hinzukommendes, dessen Vorhandensein der Kunst einen höhern Grad der Vollkommenheit verleiht, während das Fehlen desselben das Wesen der künstlerischen Thätigkeit nicht verändert, sondern dieselbe nur einer niederen Stufe zuweist" (s. Gotschlich a. a. O. S. 49). Daß diese Auffassung mit der des Aristoteles nicht übereinstimmt, ist längst von den verschiedensten Seiten nachgewiesen worden. Aristoteles nämlich unterscheidet ausdrücklich die künstlerische Thätigkeit

der Reinigung selbst irren mußten. Aristoteles verspricht am Ende seiner Politik[1], wo er von der Reinigung der Leidenschaften durch die Musik redet, von dieser Reinigung in seiner Dichtkunst weitläuftiger zu handeln. „Weil

---

von der sittlichen, und wenn er gewissen Arten der Kunst eine sittlich bessernde Kraft zuschreibt, so denkt er sich dieselbe nicht als die unmittelbare oder gar beabsichtigte, sondern als die durch den ästhetischen Genuß vermittelte, selbstverständliche Folge. Den schroffsten Gegner hat die Lessingsche Auffassung gefunden 1) an dem alternden Goethe (s. dessen „Nachlese zu Aristoteles' Poetik", 1826, sowie seinen Brief an Zelter vom 29. Januar 1830), dem der Gedanke unerträglich war, daß die Kunst einem außer ihr liegenden Zwecke dienen sollte, und 2) an J. Bernays (a. a. O. S. 136), welcher Lessing geradezu vorwirft, daß er die Tragödie zu einem „moralischen Correctionshause" mache, während Friedrich v. Raumer (in einer Abhandlung der Berliner Akademie aus dem J. 1828) und L. Spengel (a. a. O. S. 46 ff.) Lessing entschieden in Schutz nehmen. Letzterer citirt bei dieser Gelegenheit (a. a. O. S. 48 Anm.) das nachfolgende wahre Wort eines der größten Kenner des Alterthums, August Böckh (Sophokles Antigone S. 261): „Kein alter Tragiker, am wenigsten Sophokles und Aeschylus, hatte die neue von einem großen Dichter ausgesprochene Ueberzeugung, daß die Dichtung mit der Sittlichkeit nicht in Berührung sei; sie haben alle, der eine mehr, der andere weniger, wie sich erweisen läßt, eine sittliche Richtung in ihren Dichtungen verfolgt, obgleich man deshalb nicht behaupten kann, sie hätten ihre Tragödien in didaktischer Absicht geschrieben; und jene sittliche Richtung forderte von der Kunst, selbst von der Musik, auch der Staat und die Gemeinde."

1) Bch. VIII. Cap. 7. „Durch seltsamen Zufall", schreibt Bernays a. a. O. S. 138 f., „hat Lessing es versäumt, diese Stelle aufzuschlagen; denn den noch seltsameren Zufall anzunehmen, daß Lessing sie näher gekannt und trotzdem nicht in der ihr zukommenden Wichtigkeit erkannt habe, wird Niemand sich entschließen, der die Worte liest." Möglich wäre immerhin noch der dritte Fall, daß Lessing von der Anschauung ausging, die Poetik enthalte, trotz der fragmentarischen Gestalt, in der sie uns überliefert worden ist, alles Wesentliche, was zur Erklärung der Sache erforderlich ist. Doch sei dem, wie ihm wolle. Da gerade jene Stelle seitdem durch Bernays zum Ausgangspunkte einer ganz neuen Erklärung der aristotelischen Katharsis ward, auf die zurückzukommen wir im Folgenden noch Veranlassung haben werden, so scheint es geboten, die Analyse derselben hier mitzutheilen, welche Bernays (a. a. O. S. 139 f.) entworfen hat: „Wir nehmen, sagt Aristoteles a. a. O., die Eintheilung einiger Philosophen an, welche die Lieder scheiden erstlich in solche, die eine stetige sittliche Stimmung (ethische), zweitens in solche, die eine bewegte, zur That angeregte Stimmung (praktische), drittens in solche, die Verzückung bewirken (enthusiastische). Nun soll man aber, nach unserer Ansicht, die Musik nicht bloß zu Einem, sondern zu mehreren nützlichen Zwecken anwenden, erstens als Theil des Jugendunterrichts, zweitens zur Katharsis — was Katharsis ist, werden wir jetzt nur im Allgemeinen sagen, aber in der Abhandlung über die Dichtkunst wieder drauf zurückkommen und bestimmter darüber reden —, drittens zur Ergötzung, um sich zu erholen und abzuspannen. So kann man denn alle Harmonien verwenden, aber nicht alle in derselben Weise, sondern als Theil des Jugendunterrichts solche, die eine möglichst stetige, sittliche Stimmung bewirken, dagegen zum Anhören eines musikalischen Vortrags Andrer solche, die eine bewegte, zur That angeregte Stimmung, und auch solche, die Verzückung bewirken. Nämlich der Affect, welcher in einigen Gemüthern heftig auftritt, ist in allen vorhanden, der Unterschied besteht nur in dem Mehr oder Minder, z. B. Mitleid und Furcht (treten

327 „man aber“, sagt Corneille,[2] „ganz und gar nichts von dieser Materie darin „findet, so ist der größte Theil seiner Ausleger auf die Gedanken gerathen, „daß sie nicht ganz auf uns gekommen sei.“ Gar nichts? Ich meines Theils glaube, auch schon in dem, was uns von seiner Dichtkunst noch übrig, es mag viel oder wenig sein, alles zu finden, was er einem, der mit seiner Philosophie sonst nicht ganz unbekannt ist, über diese Sache zu sagen für nöthig halten konnte. Corneille selbst bemerkte eine Stelle, die uns nach seiner Meinung Licht genug geben könne, die Art und Weise zu entdecken, auf welche die Reinigung der Leidenschaften in der Tragödie geschehe,[3] nämlich die, wo Aristoteles sagt, „das Mitleid verlange einen, der unverdient leide, und die Furcht einen unsers gleichen.“[4] Diese Stelle ist auch wirklich sehr wichtig, nur daß Corneille einen falschen Gebrauch davon machte, und nicht wohl anders als machen konnte, weil er einmal die Reinigung der Leidenschaften überhaupt im Kopfe hatte. „Das Mitleid „mit dem Unglücke“, sagt er,[5] „von welchem wir unsers gleichen befallen „sehen, erweckt in uns die Furcht, daß uns ein ähnliches Unglück treffen „könne; diese Furcht erweckt die Begierde, ihm auszuweichen, und diese „Begierde ein Bestreben, die Leidenschaft, durch welche die Person, die wir „bedauern, sich ihr Unglück vor unsern Augen zuziehet, zu reinigen, zu „mäßigen, zu bessern, ja gar auszurotten; indem einem jeden die Vernunft „sagt, daß man die Ursache abschneiden müsse, wenn man die Wirkung ver„meiden wolle.“ Aber dieses Raisonnement, welches die Furcht blos zum

---

in den Mitleidigen und Furchtsamen heftig auf, in geringerem Maaße sind sie aber in allen Menschen vorhanden). Ebenso Verzückung. (In geringerem Maaße sind alle Menschen derselben unterworfen), es giebt aber Leute, die häufigen Anfällen dieser Gemüthsbewegung ausgesetzt sind. Nun sehen wir an den heiligen Liedern, daß wenn dergleichen Verzückte Lieder, die eben das Gemüth berauschen, auf sich wirken lassen, sie sich beruhigen, gleichsam als hätten sie ärztliche Kur und Katharsis erfahren (*ὥσπερ ἰατρείας τυχόντας καὶ καθάρσεως*). Dasselbe muß nun folgerecht auch bei den Mitleidigen und Furchtsamen und überhaupt bei Allen stattfinden, die zu einem bestimmten Affect disponirt sind (*ταὐτὸ δὴ τοῦτο ἀναγκαῖον πάσχειν καὶ τοὺς ἐλεήμονας καὶ τοὺς φοβητικοὺς καὶ τοὺς ὅλως παθητικοὺς*), bei allen übrigen Menschen aber in so weit etwas von diesen Affecten auf eines Jeden Theil kommt; für Alle muß es irgend eine Katharsis geben, und sie unter Lustgefühl erleichtert werden können (*πᾶσι γίγνεσθαί τινα κάθαρσιν καὶ κουφίζεσθαι μεθ᾽ ἡδονῆς*). In gleicher Weise nun wie andere Mittel der Katharsis bereiten auch die kathartischen Lieder den Menschen eine unschädliche Freude (*χαρὰν ἀβλαβῆ*). Man muß also die gesetzliche Bestimmung treffen, daß diejenigen, welche die Musik für das Theater ausüben (das ja unschädliche Freude schaffen soll), mit solchen kathartischen Harmonien und Liedern auftreten.“

2) Am Anfange seiner zweiten Abhandlung: Von der Tragödie (a. a. O. p. 65 f.).

3) Ebd. (p. 66).

4) Dichtkunst Cap. XIII. § 2 am Schlusse, s. o. St. LXXIV. A. 2.

5) s. o. Anm. 3.

Werkzeuge macht, durch welches das Mitleid die Reinigung der Leidenschaf-
ten bewirkt, ist falsch und kann unmöglich die Meinung des Aristoteles sein;
weil sonach die Tragödie gerade alle Leidenschaften reinigen könnte, nur
nicht die zwei, die Aristoteles ausdrücklich durch sie gereiniget wissen will.
Sie könnte unsern Zorn, unsere Neugierde, unsern Neid, unsern Ehrzeiz,
unsern Haß und unsere Liebe reinigen, sowie es die eine oder die andere
Leidenschaft ist, durch die sich die bemitleidete Person ihr Unglück zugezogen.
Nur unser Mitleid und unsere Furcht müßte sie ungereiniget lassen. Denn
Mitleid und Furcht sind die Leidenschaften, die in der Tragödie wir, nicht
aber die handelnden Personen empfinden, sind die Leidenschaften, durch
welche die handelnden Personen uns rühren, nicht aber die, durch welche sie
sich selbst ihre Unfälle zuziehen. Es kann ein Stück geben, in welchem sie
beides sind, das weiß ich wohl. Aber noch kenne ich kein solches Stück,
ein Stück nämlich, in welchem sich die bemitleidete Person durch ein übel- 328
verstandenes Mitleid oder durch eine übelverstandene Furcht in's Unglück
stürze. Gleichwohl würde dieses Stück das einzige sein, in welchem, so wie
es Corneille versteht, das geschehe, was Aristoteles will, daß es in allen
Tragödien geschehen soll, und auch in diesem einzigen würde es nicht auf
die Art geschehen, auf die es dieser verlangt. Dieses einzige Stück würde
gleichsam der Punkt sein, in welchem zwei gegeneinander sich neigende gerade
Linien zusammentreffen, um sich in alle Unendlichkeit nicht wieder zu begeg-
nen. — So gar sehr konnte Dacier den Sinn des Aristoteles nicht verfehlen.
Er war verbunden, auf die Worte seines Autors aufmerksamer zu sein, und
diese besagen es zu positiv, daß unser Mitleid und unsere Furcht durch
das Mitleid und die Furcht der Tragödie gereiniget werden sollen. Weil
er aber ohne Zweifel glaubte, daß der Nutzen der Trägödie sehr gering sein
würde, wenn er blos hierauf eingeschränkt wäre, so ließ er sich verleiten,
nach der Erklärung des Corneille, ihr die ebenmäßige Reinigung auch aller
übrigen Leidenschaften beizulegen. Wie nun Corneille diese für sein Theil
läugnete und in Beispielen zeigte, daß sie mehr ein schöner Gedanke, als
eine Sache sei, die gewöhnlicher Weise zur Wirklichkeit gelange, so mußte er
sich mit ihm in diese Beispiele selbst einlassen, wo er sich denn so in der
Enge fand, daß er die gewaltsamsten Drehungen und Wendungen machen
mußte, um seinen Aristoteles mit sich durchzubringen. Ich sage, seinen
Aristoteles; denn der rechte ist weit entfernt, solcher Drehungen und Wen-
dungen zu bedürfen. Dieser, um es abermals und abermals zu sagen, hat
an keine andere Leidenschaften gedacht, welche das Mitleid und die Furcht
der Tragödie reinigen solle, als an unser Mitleid und unsere Furcht selbst,
und es ist ihm sehr gleichgiltig, ob die Tragödie zur Reinigung der übrigen
Leidenschaften viel oder wenig beiträgt. An jene Reinigung hätte sich Dacier
allein halten sollen; aber freilich hätte er sodann auch einen vollständigern

Begriff damit verbinden müssen. „Wie die Tragödie“, sagt er,[6] „Mitleid „und Furcht errege, um Mitleid und Furcht zu reinigen, das ist nicht schwer „zu erklären. Sie erregt sie, indem sie uns das Unglück vor Augen stellet, „in das unsers gleichen durch nicht vorsätzliche Fehler gefallen sind, und sie „reiniget sie, indem sie uns mit diesem nehmlichen Unglücke bekannt macht „und uns dadurch lehret, es weder allzusehr zu fürchten, noch allzusehr „davon gerührt zu werden, wann es uns wirklich selbst treffen sollte. —
329 „Sie bereitet die Menschen, die allerwidrigsten Zufälle muthig zu ertragen, „und macht die Allerelendesten geneigt, sich für glücklich zu halten, indem „sie ihre Unglücksfälle mit weit größern vergleichen, die ihnen die Tragödie „vorstellet. Denn in welchen Umständen kann sich wohl ein Mensch finden, „der bei Erblickung eines Oedips,[7] eines Philoktets,[8] eines Orests[9] nicht „erkennen müßte, daß alle Uebel, die er zu erdulden, gegen die, welche diese „Männer erdulden müssen, gar nicht in Vergleich kommen?“ Nun das ist wahr, diese Erklärung kann dem Dacier nicht viel Kopfbrechens gemacht haben. Er fand sie fast mit den nehmlichen Worten bei einem Stoiker,[10] der immer ein Auge auf die Apathie hatte.[11] Ohne ihm indeß einzuwenden,

---

6) Chap. VI Remarque 8 (a. a. O. p. 84).

7) über Oedipus s. St. XXXVIII. A. 9.

8) Philoktet s. St. LXXIV. A. 11.

9) Orest s. St. XXXI. A. 2, 3 u. 4. St. LXXIV. A. 12.

10) nämlich bei dem edlen Kaiser Marcus Aurelius Antoninus (reg. von 161 bis 180 n. Chr.), der inmitten der Gefahren eines Krieges gegen die Markomannen am Granflusse in Ungarn die schönsten Lebensregeln der stoischen Weisheit in Form von Meditationen (εἰς ἑαυτόν) aufzeichnete und somit ein Vermächtniß hinterließ, das ihm für alle Zeiten die Achtung der Nachwelt sichert. Im XI. Buch § 6 dieser Meditationen heißt es: „Die Trauerspiele sind zuerst eingeführt worden, um die Menschen an die Unfälle zu erinnern, welche das Leben mit sich bringt, ihnen zu zeigen, daß dieselben naturnothwendig sind, damit sie das, was auf der Bühne sie ergötzt, auf dem Schauplatz der Welt geduldig ertragen. Denn sie sehen, daß dies das Loos aller Dinge ist, und auch diejenigen, welche klagen: ach, Cithäron! [ein bekannter Ausruf des Königs Oedipus bei Sophokles] sich demselben unterwerfen müssen.“ Uebrigens hat Lessing die betreffende Notiz aus Dacier selbst geschöpft, bei welchem dieselbe an der Stelle zu lesen ist, wo Lessing oben in Dacier's Worten einen Gedankenstrich setzte. Statt des Antonin ließe sich auch Athenäus lib. VI. c. 1 hier anführen, woselbst dem Timokles (aus Athen, Dichter der mittleren Komödie), eine der Dacierschen Auffassung entsprechende Ansicht in den Mund gelegt wird.

11) Indem die Stoiker (Anhänger einer philosophischen Schule des Alterthums, die von Zeno [aus Cittium auf Cypern, um 340—260 v. Chr.] gegründet und nach ihrem ursprünglichen Versammlungsorte, der Stoa, einer öffentlichen Säulenhalle oder Gallerie im alten Athen, ihren Namen führte) einerseits das Moralprincip aufstellten: „Lebe in Uebereinstimmung mit deiner vernünftigen Natur“, andrerseits aber die Begierden, Affecte, Leidenschaften als Hemmungen eines naturgemäßen, sittlichen Handelns ansahen, verlangten sie vom Weisen die Apathie (ἀπάθεια) d. h. die innere Ruhe und Erhabenheit über die Affectionen sinnlicher Lust und Unlust.

daß das Gefühl unsers eigenen Elendes nicht viel Mitleid neben sich duldet, daß folglich bei dem Elenden, dessen Mitleid nicht zu erregen ist, die Reinigung oder Linderung seiner Betrübniß durch das Mitleid nicht erfolgen kann, will ich ihm alles, so wie er es sagt, gelten lassen. Nur fragen muß ich: wie viel er nun damit gesagt? Ob er im geringsten mehr damit gesagt, als daß das Mitleid unsere Furcht reinige? Gewiß nicht, und das wäre doch nur kaum der vierte Theil der Foderung des Aristoteles. Denn wenn Aristoteles behauptet, daß die Tragödie Mitleid und Furcht errege, um Mitleid und Furcht zu reinigen, wer sieht nicht, daß dieses weit mehr sagt, als Dacier zu erklären für gut befunden? Denn nach den verschiedenen Combinationen der hier vorkommenden Begriffe muß der, welcher den Sinn des Aristoteles ganz erschöpfen will, stückweise zeigen: 1. wie das tragische Mitleid unser Mitleid, 2. wie die tragische Furcht unsere Furcht, 3. wie das tragische Mitleid unsere Furcht, und 4. wie die tragische Furcht unser Mitleid reinigen könne und wirklich reinige.[12] Dacier aber hat sich nur an den dritten Punkt gehalten und auch diesen nur sehr schlecht und auch diesen nur zur Hälfte erläutert. Denn wer sich um einen richtigen und vollständigen Begriff von der Aristotelischen Reinigung der Leidenschaften bemüht hat, wird finden, daß jeder von jenen vier Punkten einen doppelten Fall in sich schließet. Da nämlich, es kurz zu sagen, diese Reinigung in nichts anders beruhet, als in der Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten, bei jeder Tugend aber, nach unserm Philosophen, sich diesseits und jenseits ein Extremum findet, zwischem welchem sie inne stehet, so muß die Tragödie, wenn sie unser Mitleid in Tugend verwandeln soll, uns von beiden Extremis des Mitleids zu reinigen vermögend sein; welches auch von der Furcht zu verstehen.[13] Das tragische Mitleid muß nicht allein in 330

12) Mit Recht tadelt Walser (a. a. O. S. 18) die Art und Weise, wie Lessing hier rein schematisch den organischen Zusammenhang von Mitleid und Furcht auseinanderzerrt und den Geltungsbereich des aristotelischen Gedankens gleichsam mathematisch durch Permutation der einzelnen Glieder zu bestimmen sucht.

13) Aus diesen Worten ist endlich zu ersehen, was Lessing unter dem bisher so oft schon gebrauchten Begriffe Reinigung sich vorstellt. Er faßt dieselbe als eine „quantitative Umänderung der Affecte, als die Ausbildung derselben zu einem Mittelmaße", und schreibt somit der Tragödie, welche diese Aufgabe der Umänderung und Ausbildung zu erfüllen hat, eine unmittelbar ethische Wirkung zu. Ganz abgesehen nun davon, daß Lessing es vollständig unterlassen hat, diese seine Auffassung der Katharsis irgendwie zu begründen und vor allem nachzuweisen, mit welchem Rechte er einerseits „ganz heterogene, mit der Katharsis in keinem nachweisbaren Zusammenhange stehende Vorstellungen der aristotelischen Ethik" zur Erklärung heranzog, andererseits aber die Reinigung als eine quantitative Umänderung, nicht aber, woran man doch bei jeder Reinigung zunächst zu denken hat, als die Wegschaffung eines qualitativ Verkehrten faßte, wird doch die Frage, ob die gegebene Erklärung überhaupt haltbar ist, entschieden verneint werden müssen.

Ansehung des Mitleids, die Seele desjenigen reinigen, welcher zu viel Mitleid fühlet, sondern auch desjenigen, welcher zu wenig empfindet. Die tragische Furcht muß nicht allein, in Ansehung der Furcht, die Seele desjenigen reinigen, welcher sich ganz und gar keines Unglücks befürchtet,[14] sondern auch desjenigen, den ein jedes Unglück, auch das entfernteste, auch das unwahrscheinlichste, in Angst setzet. Gleichfalls muß das tragische Mitleid, in Ansehung der Furcht, dem was zu viel und dem, was zu wenig, steuern, sowie hinwiederum die tragische Furcht, in Ansehung des Mitleids. Dacier aber, wie gesagt, hat nur gezeigt, wie das tragische Mitleid unsere allzu große Furcht mäßige, und noch nicht einmal, wie es dem gänzlichen Mangel derselben abhelfe, oder sie in dem, welcher allzu wenig von ihr empfindet, zu einem heilsamern Grade erhöhe; geschweige, daß er auch das Uebrige sollte gezeigt haben. Die nach ihm gekommen, haben, was er unterlassen, auch im geringsten nicht ergänzet, aber wohl sonst, um nach ihrer Meinung, den Nutzen der Tragödie völlig außer Streit zu setzen, Dinge

---

Denn erstens widerstreitet dieselbe den Ansichten, welche Aristoteles gelegentlich in der Rhetorik und Politik äußerte, wo er der Kunst überhaupt eine unmittelbare ethische Wirkung nicht zuerkannte. Nur von einer solch unmittelbaren Wirkung könnte aber doch hier die Rede sein, denn eine zufällige, nicht beabsichtigte Folge würde Aristoteles nimmermehr als Merkmal in die Begriffsbestimmung (und eine solche wollte er geben, s. o. St. LXXVII. A. 3) aufgenommen haben. Zweitens aber steht die Lessingsche Deutung in entschiedenem Widerspruch mit dem, was Aristoteles unter Tugend oder tugendhafter Fertigkeit versteht. Seine ethische Tugend liegt nämlich in der Gewöhnung d. h. dauernden Willensrichtung oder Gesinnung, welche die uns gemäße Mitte zwischen zwei verschiedenen pathischen Extremen (nicht aber, wie Lessing hier annimmt, zwischen dem Zuviel und Zuwenig eines Pathos) hält. Drittens aber leitet es Aristoteles gerade aus diesen Gemüthsrichtungen ab, wenn unsere Affecte nicht die rechte Mitte halten; nur jenen kommt daher Lob und Tadel zu, nur jenen Vorsätzlichkeit, nicht aber den Affecten, die erst eines äußern Anstoßes bedürfen, um in's Leben zu treten. Somit leuchtet auch ein, daß eine Verwandlung der sich rein passiv verhaltenden Affecte in active tugendhafte Fertigkeiten psychologisch unmöglich ist. Und wenn endlich viertens die Tugend eine Gewöhnung, eine dauernde Fähigkeit wäre, die Affecte, hier also Furcht und Mitleid, maßvoll zu äußern oder zu einem unschädlichen Gleichmaße (Aristoteles nennt dies μετριοπάθεια, nicht μεσότης) herabzustimmen, so könnte diese doch erst erreicht werden durch wiederholten Genuß recht vieler Tragödien, nicht aber die Wirkung des Genusses einer einzelnen sein. Wir hätten es also wiederum nicht mit einer unmittelbaren und directen Wirkung zu thun, wie sie eine ordentliche Definition als Wesensmerkmal erheischt. — So zielt also Alles darauf hinaus, daß die ganze Lessingsche Erklärung einen Schein von Berechtigung nur unter der irrigen Voraussetzung (s. o. S. 434) hat, daß Aristoteles eine strenge Begriffsbestimmung nicht habe geben wollen. Vgl. Döring a. a. O. S. 268; Susemihl a. a. O. S. 40 f.; Gotschlich a. a. O. S. 46 f.

14) sich keines Unglücks befürchten, sich des Schlimmsten besorgen, sich einer Sache bereden und ähnliche jetzt nicht mehr übliche Constructionen mit erweitertem Objectsverhältniß im Genetiv finden sich bei Lessing wie bei den ältern Klassikern öfters (s. A. Lehmann, Forschungen über Lessing's Sprache, Braunschweig 1875, S. 266 f.).

dahin gezogen, die dem Gedichte überhaupt, aber keinesweges der Tragödie als Tragödie insbesondere zukommen, z. E. daß sie die Triebe der Menschlichkeit nähren und stärken, daß sie Liebe zur Tugend und Haß gegen das Laster wirken solle u. s. w.(*) Lieber! welches Gedicht sollte das nicht? Soll es aber ein jedes, so kann es nicht das unterscheidende Kennzeichen der Tragödie sein, so kann es nicht das sein, was wir suchten.[15]

Neunundsiebzigstes Stück.

Den 2. Februar 1768.

Und nun wieder auf unsern Richard zu kommen. — Richard also erweckt ebenso wenig Schrecken, als Mitleid; weder Schrecken in dem gemiß-

(*) Hr. Curtius in seiner Abhandlung von der Absicht des Trauerspiels hinter der Aristotelischen Dichtkunst [S. 390 ff.].

15) Wer sich über den Begriff der tragischen Katharsis, über die ganze Geschichte, welche die Erklärung dieses Begriffes durchzumachen hatte, eingehender belehren will, dem seien hier vor allem empfohlen die bereits citirten Schriften von Bernays, Ueberweg, Susemihl, Döring, Gotschlich. Namentlich durch die Döringsche Schrift, welche sehr klar gefaßte Uebersichten bietet, wird eine Orientirung über die wichtige Streitfrage außerordentlich erleichtert. Hier nur das Allerwichtigste Es ist sehr wahrscheinlich, daß die Poetik in ihrer ursprünglichen Gestalt den Katharsisbegriff ausführlich erörterte. Da indessen dieser Abschnitt verloren gegangen ist, so sind wir auf eine Darlegung der hauptsächlichsten Gebrauchsweisen jenes Ausdrucks und eine kritische Auslegung verwandter Stellen, namentlich in den verschiedenen Schriften des Aristoteles, angewiesen. Bis auf Bernays wurde vorzugsweise nur das erste Hilfsmittel benutzt. Darnach lassen sich drei Gebrauchsweisen unterscheiden. Die Grundbedeutung der Katharsis als eine Reinigung, Läuterung, Abtrennung des Schlechteren vom Besseren ist, nachdem sie von dem Leiblichen auf das Seelische übertragen worden war, eine moralische, insofern die Läuterung der Seele in der Unterdrückung der Begierden gedacht wurde. Aus dieser Grundbedeutung entwickelten sich dann zwei abgeleitete technische Beziehungen, eine ältere: Weihung, Entsühnung im religiösen Cultus, und eine jüngere, welche erst durch Hippokrates (s. St. VII. A. 13) in Gebrauch kam: therapeutische Ausscheidung. Zwischen diesen drei lexikalisch feststehenden Bedeutungen haben nun alle Erklärer der Aristotelischen Poetik, der eine diese, der andere jene, gewählt. So können als Vertreter der moralischen Gebrauchsweise vor und nach Lessing gelten: Madius (Commentar, Venedig 1550) Victorius (s. XXXVII. A. 14) Castelvetro (Commentar, Basel 1570); nicht minder schwebt diese Bedeutung auch vor bei ihren, zum Theil wenigstens, absprechenden Urtheilen über Aristoteles: Corneille (in seiner zweiten wiederholt angeführten Abhandlung über die Tragödie), Dacier (s. St. XXXVII. A. 15), Du Bos (s. St. LXXXII. A. 13), Voltaire (in seinem Commentar zu Corneille's Werken

brauchten Verstande für die plötzliche Ueberraschung des Mitleids, noch in dem eigentlichen Verstande des Aristoteles, für heilsame Furcht, daß uns ein

f. St. XXIII. A. 1) und Maffei (Vorrede zur Merope, f. St. XXXII. A. 9); sie bildet endlich auch die Voraussetzung der Ausführungen von Gottfr. Hermann (Commentar zur Poetik, 1802), Friedrich von Raumer (a. a. O.), Franz Ritter (Commentar zur Poetik, 1839), Brandis (a. a. O. 1857. II, 2), Zimmermann (Geschichte der Aesthetik als philosophische Wissenschaft 1858). Als ein Sühneproceß (lustratio, expiatio) wird die Katharsis aufgefaßt, jedoch noch so zaghaft, daß man den Betreffenden anmerkt, wie schwer ihnen die Entscheidung zwischen moralischer Reinigung und religiöser Entsühnung wird, von Dionysius Lambinus (lateinische Uebersetzung der Politik 1567, abgedruckt in der großen Bekker'schen Ausgabe) und nach dessen Vorgang von Goulston (s. o. St. LXXVI. A. 9) und Harleß (Commentar zur Poetik 1780). Dieselbe Unentschiedenheit zeigt sich auch noch bei Herder (Adrastea, 1801. II.). Bestimmter sprechen sich für diese Auffassung aus: Daniel Heinsius (Commentar, 1610), Otfried Müller (in den erläuternden Abhandlungen, die er seiner Ausgabe der Eumeniden des Aeschylus 1833 beifügte) und Theodor Kock (Programme des Gymnasiums von Elbing 1851—53). Die jüngste Auslegung ist endlich die medicinische. Flüchtige Hindeutungen auf eine solche finden sich bei Milton (Vorrede zum „Samson Agonistes", 1671) und Herder (a. a. O.). Entschiedener schon lauten die Erklärungen von F. Wolfg. Reiz (in seiner 1776 erschienenen Ausgabe der zwei letzten Bücher der Politik des Aristoteles), August Böckh (in einer akademischen Rede aus dem J. 1830), Ed. Müller (Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten, 1837, Bd. II) und H. Weil (Verhandlungen der Baseler Philologen-Versammlung, 1848), bis endlich Bernays in seiner wiederholt erwähnten Schrift diese Auffassung mit glänzender Beredtsamkeit verfocht und unter Heranziehung aller verwandter Stellen, namentlich derjenigen der Politik (s. o. A. 1) eine Erklärung gab, von der die tüchtigsten Kenner des Aristoteles sagen konnten, sie sei „durch Grundsätze der Auslegung so unzweideutig geboten, daß sie fest gehalten werden müßte, auch wenn sie das Mangelhafteste wäre" (Bonitz in einer Vorlesung an der Berliner Universität, Winter 1869), und daß „so lange philologische Hermeneutik in Ehren bleibe, sie jedem Widerspruche Trotz bieten werde" (Vahlen in den „Symbola philologorum Bonnensium" 1864 p. 180). Ganz anders urtheilt freilich A. Krohn, Pgr. d. R.-A. zu Brandenburg 1872: Z. Katharsis, S. 21—29. Bernays faßt das rein terminologische Ergebniß seiner Untersuchungen (S. 144) dahin zusammen, daß Katharsis sei: „eine von Körperlichem auf Gemüthliches übertragene Bezeichnung für solche Behandlung eines Beklommenen, welche das ihn beklemmende Element nicht zu verwandeln oder zurückzudrängen sucht, sondern es aufregen, hervortreiben und dadurch Erleichterung des Beklommenen bewirken will." Er übersetzt demnach Katharsis: „erleichternde Entladung." Die Anhänger, deren sich die Bernays'sche Erklärung in kurzer Zeit viele schuf, bekennen zwar, daß dieselbe noch in mancher Beziehung der Ergänzung und Berichtigung bedarf und keineswegs ohne Weiteres mit den Aristotelischen Gedanken identificirt werden kann. Daß dieselbe indessen auch mit dieser Einschränkung nicht alle Erklärer zu befriedigen vermochte, beweist der zwischen Bernays und Lessing gleichsam vermittelnde Standpunkt, den in ihren zum Theil schon erwähnten Schriften und Abhandlungen Ed. Müller (Fleckeisen's Jahrbücher für Philologie 1870, S. 402—16), Brandis, Zeller, Susemihl (a. a. O. und Fleckeisen's Jahrbücher 1867, S. 221—236; 827—846), Reinkens und Baumgart, jeder natürlich wieder mit einigen Modificationen, einnehmen; und als ob es dem ganzen Streite nicht an einem versöhnenden Abschlusse fehlen dürfe, hat endlich Weddigen (a. a. O.) auf Grund der Baumgartschen Schrift nachzuweisen gesucht, daß Lessing im Großen und Ganzen den Aristoteles richtig verstanden und gedeutet habe. Solchen Widersprüchen gegenüber müssen

ähnliches Unglück treffen könne. Denn wenn er diese erregte, würde er 331
auch Mitleid erregen; so gewiß er hinwiederum Furcht erregen würde, wenn wir ihn unsers Mitleids nur im geringsten würdig fänden. Aber er ist so ein abscheulicher Kerl, so ein eingefleischter Teufel, in dem wir so völlig keinen einzigen ähnlichen Zug mit uns selbst finden, daß ich glaube, wir könnten ihn vor unsern Augen den Martern der Hölle übergeben sehen, ohne das geringste für ihn zu empfinden, ohne im geringsten zu fürchten, daß, wenn solche Strafe nur auf solche Verbrechen folge, sie auch unsrer erwarte. Und was ist endlich das Unglück, die Strafe, die ihn trifft? Nach so vielen Missethaten, die wir mit ansehen müssen, hören wir, daß er mit dem Degen in der Faust gestorben. Als der Königin dieses erzählt wird, läßt sie der Dichter sagen:

Dieß ist etwas! — [1]

Ich habe mich nie enthalten können, bei mir nachzusprechen: nein, das ist gar nichts! Wie mancher gute König ist so geblieben, indem er seine Krone wider einen mächtigen Rebellen behaupten wollen? Richard stirbt doch als ein Mann auf dem Bette der Ehre. Und so ein Tod sollte mich für den Unwillen schadlos halten, den ich das ganze Stück durch über den Triumph seiner Bosheiten empfunden? (Ich glaube, die griechische Sprache ist die einzige, welche ein eigenes Wort hat, diesen Unwillen über das Glück eines Bösewichts auszudrücken: νέμεσις, νεμεσᾶν[2]). Sein Tod selbst, welcher wenigstens meine Gerechtigkeitsliebe befriedigen sollte, unterhält noch meine Nemesis. Du bist wohlfeil weggekommen! denke ich; aber gut, daß es noch eine andere Gerechtigkeit giebt, als die poetische!

Man wird vielleicht sagen: nun wohl! wir wollen den Richard aufgeben; das Stück heißt zwar nach ihm, aber er ist darum nicht der Held

---

die Herausgeber sich mit dem Hinweise begnügen, daß die ganze Katharsisfrage zur Zeit noch eine offene ist, und daß es nicht Aufgabe eines Commentars zu den Lessingschen Stellen (schon aus Mangel an Raum nicht!) sein kann, eine selbständige Lösung zu versuchen; sie schließen aber mit dem Wunsche, daß die schwierige und wichtige Frage durch noch eingehendere Untersuchungen und Forschungen bald eine vollständig befriedigende Lösung finden möge.

1) Act V. Sc. 8; a. a. O. S. 230.

2) νέμεσις, νεμεσᾶν (griech.) = Entrüstung, entrüstet sein. Im 9. Cap. des II. Buches der Rhetorik, wie Lessing anmerkt, hat Aristoteles selbst ausführlich den Begriff der Nemesis erörtert; er stellt denselben dort dem Mitleid gegenüber und bezeichnet ihn näher als das Gefühl der Entrüstung, die wir über das unverdiente Glück eines Bösewichts empfinden. Auch in der Ethik (II. 7. 15.) gedenkt Aristoteles der Nemesis, und zwar als einer Tugend, welche die Mitte halte zwischen Neid und Schadenfreude: „Der Entrüstete betrübt sich, wenn es denen, die es nicht verdienen, gut geht; der Neidische übertreibt es hierbei, indem er sich über Alle, denen es gut geht, ärgert, und der Schadenfrohe bleibt in der Betrübniß soweit zurück, daß er sich vielmehr darüber freut" (übers. v. Kirchmann).

desselben, nicht die Person, durch welche die Absicht der Tragödie erreicht wird; er hat nur das Mittel sein sollen, unser Mitleid für andere zu erregen. Die Königin, Elisabeth, die Prinzen, erregen diese nicht Mitleid? —

Um allem Wortstreite auszuweichen: ja. Aber was ist es für eine fremde, herbe Empfindung, die sich in mein Mitleid für diese Personen mischt? die da macht, daß ich mir dieses Mitleid ersparen zu können wünschte? Das wünsche ich mir bei dem tragischen Mitleid doch sonst nicht; ich verweile gern dabei und danke dem Dichter für eine so süße Qual.

332 Aristoteles hat es wohl gesagt, und das wird es ganz gewiß sein! Er spricht von einem *μιαρόν*, von einem Gräßlichen, das sich bei dem Unglücke ganz guter, ganz unschuldiger Personen finde.[3] Und sind nicht die Königin, Elisabeth, die Prinzen vollkommen solche Personen? Was haben sie gethan? wodurch haben sie es sich zugezogen, daß sie in den Klauen dieser Bestie sind? Ist es ihre Schuld, daß sie ein näheres Recht auf den Thron haben, als er? Besonders die kleinen wimmernden Schlachtopfer, die noch kaum rechts und links unterscheiden können! Wer wird läugnen, daß sie unsern ganzen Jammer verdienen? Aber ist dieser Jammer, der mich mit Schaudern an die Schicksale der Menschen denken läßt, dem Murren wider die Vorsehung sich zugesellet, und Verzweiflung von weiten nachschleicht, ist dieser Jammer — ich will nicht fragen, Mitleid? — Er heiße, wie er wolle. — Aber ist er das, was eine nachahmende Kunst erwecken sollte?

Man sage nicht: erweckt ihn doch die Geschichte; gründet er sich doch auf etwas, das wirklich geschehen ist. — Das wirklich geschehen ist? Es sei, so wird es seinen guten Grund in dem ewigen unendlichen Zusammenhange aller Dinge haben. In diesem ist Weisheit und Güte, was uns in den wenigen Gliedern, die der Dichter herausnimmt, blindes Geschick und

---

3) Er thut dies in der bereits St. LXXIV. A. 2 mitgetheilten Stelle, wo Susemihl das *μιαρόν ἐστιν* mit „erregt Empörung" wiedergiebt; Stahr (Uebersetzung, 1860, S. 112) und M. Schmid (Uebersetzung 1875, S. 29) übertragen ähnlich: „ist empörend", Ueberweg (a. a. O. S. 19): „erregt Abscheu". Doch geben alle diese Uebersetzungen mehr den Sinn der Stelle wieder, entfernen sich freilich etwas von der Grundbedeutung des griechischen Wortes. Diese ist nämlich keine andere als „schmutzig" (von *μιαίνω*, besudele). Man hat daher in dem Worte selbst einen Fehler zu erblicken gemeint und dasselbe für verdorben aus *ἀνιαρόν* erklärt. Dies theilt Susemihl (a. a. O. S. 118, Anm. 11) als eine „vielleicht richtige" Vermuthung Usener's mit, die ihm derselbe (er schreibt nämlich kein Citat bei) gemäß den Ausführungen auf S. XXIII der Einleitung mündlich mitgetheilt haben muß. Es ist wohl kein Zweifel, daß die vorgeschlagene Aenderung sehr geringfügig ist und dem Sinne nach wohl in unsere Stelle passen würde, da *ἀνιαρός* (von *ἀνιάω*, belästige) so viel als „lästig, beschwerlich, peinlich, widerwärtig" bedeuten würde; doch dürfte es der übereinstimmenden Ueberlieferung der Handschriften gegenüber immerhin gewagt erscheinen, eine Aenderung im griechischen Texte vorzunehmen.

Grausamkeit scheinet. Aus diesen wenigen Gliedern sollte er ein Ganzes machen, das völlig sich rundet, wo eines aus dem andern sich völlig erkläret, wo keine Schwierigkeit aufstößt, derenwegen wir die Befriedigung nicht in seinem Plane finden, sondern sie außer ihm, in dem allgemeinen Plane der Dinge, suchen müssen; das Ganze dieses sterblichen Schöpfers sollte ein Schattenriß von dem Ganzen des ewigen Schöpfers sein,[4] sollte uns an den Gedanken gewöhnen, wie sich in ihm alles zum Besten auflöse, werde es auch in jenem geschehen, und er vergißt diese seine edelste Bestimmung so sehr, daß er die unbegreiflichen Wege der Vorsicht mit in seinen kleinen Zirkel flicht und geflissentlich unsern Schauder darüber erregt? — O verschonet uns damit, ihr, die ihr unser Herz in eurer Gewalt habt! Wozu diese traurige Empfindung? Uns Unterwerfung zu lehren? Diese kann uns nur die kalte Vernunft lehren, und wenn die Lehre der Vernunft in uns bekleiben[5] soll, wenn wir, bei unserer Unterwerfung, noch Vertrauen und fröhlichen Muth behalten sollen, so ist es höchst nöthig, daß wir an die verwirrenden Beispiele solcher unverdienten schrecklichen Verhängnisse so wenig, als möglich erinnert werden. Weg mit ihnen von der Bühne! Weg, 333
wenn es sein könnte, aus allen Büchern mit ihnen! —

Wenn nun aber der Personen des Richards keine einzige die erforderlichen Eigenschaften hat, die sie haben müßten, Falls er wirklich das sein sollte, was er heißt: wodurch ist er gleichwohl ein so interessantes Stück geworden, wofür ihn unser Publikum hält? Wenn er nicht Mitleid und Furcht erregt, was ist denn seine Wirkung? Wirkung muß er doch haben und hat sie. Und wenn er Wirkung hat, ist es nicht gleichviel, ob er diese, oder ob er jene hat? Wenn er die Zuschauer beschäftiget, wenn er sie vergnügt was will man denn mehr? Müssen sie denn nothwendig nur nach den Regeln des Aristoteles beschäftiget und vergnügt werden?

Das klingt so unrecht nicht; aber es ist darauf zu antworten: Ueberhaupt, wenn Richard schon keine Tragödie wäre, so bleibt er doch ein dramatisches Gedicht; wenn ihm schon die Schönheiten der Tragödie mangelten, so könnte er doch sonst Schönheiten haben. Poesie des Ausdrucks, Bilder,

---

4) Vgl. oben S. 207 und 384—392, ebenso auch die Anm. zu S. 391. Diese ganze Materie ward später von K. Ph. Moritz (geb. zu Hameln 1757, starb 1793 als Professor an der Akademie der Künste zu Berlin) im Anschlusse an Lessing in einer besondern Schrift behandelt: Ueber die bildende Nachahmung des Schönen, Braunschweig 1788.

5) bekleiben, ein sehr altes Wort, das heute höchstens noch in der poetischen Sprache verwendbar sein dürfte, bedeutet nach Grimm's D. W. ursprünglich so viel als „wurzeln“, „anwachsen“, dann „haften“, „haften bleiben“. In letzterer Bedeutung steht es auch hier. Die Verwandtschaft mit „kleben“, das wir allerdings auch transitiv gebrauchen, während „bekleiben“ stets als Intransitivum erscheint, liegt nahe.

Tiraden, kühne Gesinnungen, einen feurigen hinreißenden Dialog, glückliche Veranlassungen für den Akteur, den ganzen Umfang seiner Stimme mit den mannichfaltigsten Abwechselungen zu durchlaufen, seine ganze Stärke in der Pantomime zu zeigen u. s. w.

Von diesen Schönheiten hat Richard viele, und hat auch noch andere, die den eigentlichen Schönheiten der Tragödie näher kommen.

Richard ist ein abscheulicher Bösewicht; aber auch die Beschäftigung unsers Abscheues ist nicht ganz ohne Vergnügen; besonders in der Nachahmung.

Auch das Ungeheuere in den Verbrechen participiret von [6] den Empfindungen, welche Größe und Kühnheit in uns erwecken.

Alles, was Richard thut, ist Greuel; aber alle diese Greuel geschehen in Absicht auf etwas; Richard hat einen Plan, und überall, wo wir einen Plan wahrnehmen, wird unsere Neugierde rege; wir warten gern mit ab, ob er ausgeführt wird werden, und wie er es wird werden; wir lieben das Zweckmäßige so sehr, daß es uns, auch unabhängig von der Moralität des Zweckes, Vergnügen gewähret.

Wir wollten, daß Richard seinen Zweck erreichte, und wir wollten, daß er ihn auch nicht erreichte. Das Erreichen erspart uns das Mißvergnügen
334 über ganz vergebens angewandte Mittel; wenn er ihn nicht erreicht, so ist so viel Blut völlig umsonst vergossen worden; da es einmal vergossen ist, möchten wir es nicht gern auch noch blos vor langer Weile vergossen finden. Hinwiederum wäre dieses Erreichen das Frohlocken der Bosheit; nichts hören wir ungerner; die Absicht interessirte uns als zu erreichende Absicht; wenn sie aber nun erreicht wäre, würden wir nichts als das Abscheuliche derselben erblicken, würden wir wünschen, daß sie nicht erreicht wäre; diesen Wunsch sehen wir voraus, und uns schaudert vor der Erreichung.

Die guten Personen des Stücks lieben wir; eine so zärtliche feurige Mutter, Geschwister, die so ganz eines in dem andern leben; diese Gegenstände gefallen immer, erregen immer die süßesten sympathetischen Empfindungen, wir mögen sie finden, wo wir wollen. Sie ganz ohne Schuld leiden zu sehen, ist zwar herbe, ist zwar für unsere Ruhe, zu unserer Besserung kein sehr ersprießliches Gefühl, aber es ist doch immer Gefühl.

Und sonach beschäftiget uns das Stück durchaus, und vergnügt durch diese Beschäftigung unserer Seelenkräfte. Das ist wahr; nur die Folge ist nicht wahr, die man daraus zu ziehen meinet: nehmlich, daß wir also damit zufrieden sein können.

---

6) participiret von, jetzt participirt (d. h. hat Theil) an den Empfindungen.

Ein Dichter kann viel gethan, und doch noch nichts damit verthan[7] haben. Nicht genug, daß sein Werk Wirkungen auf uns hat, es muß auch die haben, die ihm vermöge der Gattung zukommen; es muß diese vornehmlich haben, und alle andere können den Mangel derselben auf keine Weise ersetzen; besonders wenn die Gattung von der Wichtigkeit und Schwierigkeit und Kostbarkeit ist, daß alle Mühe und aller Aufwand vergebens wäre, wenn sie weiter nichts als solche Wirkungen hervorbringen wollte, die durch eine leichtere und weniger Anstalten erfordernde Gattung eben sowohl zu erhalten wären. Ein Bund Stroh aufzuheben, muß man keine Maschinen in Bewegung setzen; was ich mit dem Fuße umstoßen kann, muß ich nicht mit einer Mine sprengen wollen; ich muß keinen Scheiterhaufen anzünden, um eine Mücke zu verbrennen.

Achtzigstes Stück.

Den 5. Februar 1768.

Wozu die sauere Arbeit der dramatischen Form? wozu ein Theater 335
erbauet, Männer und Weiber verkleidet, Gedächtnisse gemartert, die ganze Stadt auf einen Platz geladen? wenn ich mit meinem Werke und mit der Aufführung desselben weiter nichts hervorbringen will, als einige von den Regungen, die eine gute Erzählung, von jedem zu Hause in seinem Winkel gelesen, ungefähr auch hervorbringen würde.

Die dramatische Form ist die einzige, in welcher sich Mitleid und Furcht erregen läßt; wenigstens können in keiner andern Form diese Leiden-

---

7) verthan steht hier natürlich nicht in dem tadelnden Sinne von „vergeudet“, den wir heute allerdings mit diesem Worte verbinden, und welchen Lehmann daher (a. a. O. S. 269) und, bei seiner Uebertragung in's Französische, auch Suckau (er schreibt p. 371: peut — — avoir perdu son temps) voraussetzten. Die Vorsetzsilbe „ver“ (gleichstämmig mit griech. παρὰ, lat. per, goth. fra, althochdeutsch far und fer) bedeutet ursprünglich „durch, hindurch, bis an's Ende“ und dient daher in der Zusammensetzung mit Verben dazu, den Sinn des Simplex zu verstärken. Demnach ist „verthun“ eigentlich (s. Weigand, Wörterb. d. dtsch. Synonyma 2. A. 1852, 3. Bd. S. 1023) = „durch sein Thun womit zu Ende kommen d. i. ganz aufbrauchen, daß nichts mehr davon da ist“, woraus sich dann die Bedeutung entwickelte: „vollständig das, was zu thun ist, (das Seinige) thun“ (s. Sanders, Wörterb. d. deutsch. Sprache u. d. W. „thun“), „etwas bis zu Ende durchsetzen“, „vollführen“, „leisten“. In der letzten Bedeutung ist es auch hier (und St. XCVI) von Lessing gebraucht, und so hat es auch richtig Cosack (Materialien, S. 359) erklärt, der es mit „vollbringen“, „etwas wirklich leisten (perficere)“ umschreibt.

schaften auf einen so hohen Grad erreget werden; und gleichwohl will man lieber alle andere darin erregen, als diese, gleichwohl will man sie lieber zu allem andern brauchen, als zu dem, wozu sie so vorzüglich geschickt ist.

Das Publikum nimmt vorlieb. — Das ist gut, und auch nicht gut. Denn man sehnt sich nicht sehr nach der Tafel, an der man immer vorlieb nehmen muß.

Es ist bekannt, wie erpicht das griechische und römische Volk auf die Schauspiele waren, besonders jenes auf das tragische. Wie gleichgültig, wie kalt ist dagegen unser Volk für das Theater! Woher diese Verschiedenheit, wenn sie nicht daher kömmt, daß die Griechen vor ihrer Bühne sich mit so starken, so außerordentlichen Empfindungen begeistert fühlten, daß sie den Augenblick nicht erwarten konnten, sie abermals und abermals zu haben; dahingegen wir uns vor unserer Bühne so schwacher Eindrücke bewußt sind, daß wir es selten der Zeit und des Geldes werth halten, sie uns zu verschaffen? Wir gehen fast alle, fast immer, aus Neugierde, aus Mode, aus Langerweile, aus Gesellschaft, aus Begierde zu begaffen und begafft zu werden, in's Theater, und nur wenige, und diese wenige nur sparsam, aus anderer Absicht.

Ich sage, wir, unser Volk, unsere Bühne; ich meine aber nicht blos uns Deutsche. Wir Deutsche bekennen es treuherzig genug, daß wir noch kein Theater haben. Was viele von unsern Kunstrichtern, die in dieses Bekenntniß mit einstimmen und große Verehrer des französischen Theaters
336 sind, dabei denken; das kann ich so eigentlich nicht wissen. Aber ich weiß wohl, was ich dabei denke. Ich denke nehmlich dabei, daß nicht allein wir Deutsche, sondern, daß auch die, welche sich seit hundert Jahren ein Theater zu haben rühmen, ja das beste Theater von ganz Europa zu haben prahlen, — daß auch die Franzosen noch kein Theater haben.

Kein Tragisches gewiß nicht! Denn auch die Eindrücke, welche die französische Tragödie macht, sind so flach, so kalt! — Man höre einen Franzosen selbst davon sprechen.

„Bei den hervorstechenden Schönheiten unsers Theaters", sagt der Herr von Voltaire,[1] „fand sich ein verborgner Fehler, den man nicht „bemerkt hatte, weil das Publikum von selbst keine höhere Ideen haben „konnte, als ihm die großen Meister durch ihre Muster beibrachten. Der „einzige Saint-Evremont[2] hat diesen Fehler aufgemutzt; er sagt nehm-

---

1) in einem Aufsatze, der den Titel führt: Des divers changements arrivés à l'art tragique (Oeuvres, vol. X. p. 82 f.).

2) **Charles Marguetel de Saint-Denis, Seigneur de Saint-Evremond** (Lessing's und Voltaire's Schreibung mit — — t ist die seltnere) war 1613 zu Saint-

„lich,[3] daß unsere Stücke nicht Eindruck genug machten, daß das, was „Mitleid erwecken solle, auf's höchste Zärtlichkeit errege, daß Rührung die „Stelle der Erschütterung, und Erstaunen die Stelle des Schreckens vertrete; „kurz, daß unsere Empfindungen nicht tief genug gingen. Es ist nicht zu „läugnen: Saint-Evremont hat mit dem Finger gerade auf die heimliche „Wunde des französischen Theaters getroffen. Man sage immerhin, daß „Saint-Evremont der Verfasser der elenden Komödie Sir Politik Wouldbe,[4]

Denis le Guast in der Normandie geboren. Nachdem er zu Paris die Rechte studirt hatte, widmete er sich dem Kriegsdienste und machte, allmählich bis zum Brigadecommandeur aufrückend, verschiedene Feldzüge mit. Sein Witz und sein heller Verstand, gepaart mit einer heiteren Lebensauffassung, machte ihn überall zum Liebling der höheren gesellschaftlichen Kreise. In Folge unvorsichtiger Aeußerungen mußte er einige Zeit in der Bastille sitzen. Als er später (1661) auf Grund eines ähnlichen Vergehens zum zweiten Male sollte verhaftet werden, flüchtete er nach London, wo er bei König Karl II. in hoher Gunst stand. Alle Aussichten auf eine Rückkehr nach Frankreich zerschlugen sich, und so blieb er, abgesehen von wenigen Jahren, die er in Holland zubrachte, bis an seinen Tod, der 1703 erfolgte, in England. Seine Werke, bestehend zumeist aus Lustspielen, Briefen und Aufsätzen literarischen, philosophischen und geschichtlichen Inhaltes, erschienen u. a. London 1711 in 3 Bänden (Exemplar in Berlin) und Amsterdam 1739 in 7 Bänden, einschließlich zweier Bände: Mélange curieux des meilleures Pièces attribuées à Mr. de Saint-Evremond (Exemplar in Cassel). Beiden Ausgaben ist eine ausführliche Lebensbeschreibung des Dichters von seinem Freunde Des Maizeaux beigefügt, den er selbst kurz vor seinem Tode mit der Herausgabe seiner Schriften beauftragt hatte.

3) am Schlusse seiner Reflexions sur les tragédies (Amsterdamer Ausgabe tom. III. p. 260, Londoner Ausgabe tom. III. p. 177 f.), in denen er die Tragödien der Franzosen, namentlich die Corneille's, über die der Italiener und Engländer stellt, aber doch anerkennt, „daß, wenn die Franzosen den englischen Stücken nicht mit Unrecht den Vorwurf allzugroßer Sinnlichkeit machten, sie sich doch selbst den anderen Vorwurf gefallen lassen müßten, daß sie Tragödien ihre Bewunderung nicht versagten, die zwar nicht ohne anmuthige Stellen wären, aber doch im Großen und Ganzen einen zu geringen Eindruck auf die Zuhörer machten." Die Abfassung dieser Betrachtungen fällt in das Jahr 1677.

4) Sir Politick Would-Be (zu deutsch etwa: Einer, der gern ein Politiker sein möchte, (oder, um einen Titel Holberg's zu verwenden, Der politische Kannegießer) ein Lustspiel in Prosa und fünf Acten „nach englischer Manier" (Amsterdamer Ausgabe tom. II. p. 203—369, Londoner Ausgabe tom. II. p. 47—201) das der Dichter 1662 in London verfertigte, und zwar, wie es heißt, in Gemeinschaft mit seinen beiden Freunden, dem geistreichen George Villiers, Herzog von Buckingham (starb 1687) und dem Groß-Almosenier Louis Stuart d'Aubigny (starb 1672). Diese sollen die Charaktere geliefert haben, während der Dichter für sich nur das Verdienst der Form in Anspruch nehmen könne. Jedenfalls fehlt es weder jenen noch dieser an einem eigenthümlichen Reize, wenn auch Voltaire noch so sehr an der Regellosigkeit des Stückes und den langen Dialogen Anstoß genommen haben mag. Inhalt: Ein Engländer, der sich ausschließlich mit Politik beschäftigt und sich auf diesem Gebiete für eine Autorität hält, ist mit seiner Frau nach Venedig gekommen. Er trägt sich mit dem Plane, diese Stadt mit Constantinopel durch eine Taubenpost mit Relais in Verbindung zu setzen, auch glaubt er ein Mittel ausfindig gemacht zu haben, um Kriege lediglich nur

„und noch einer andern eben so elenden, die Opern genannt,[5] ist; daß seine „kleinen gesellschaftlichen Gedichte das kahlste und gemeinste sind, was wir

---

vom Cabinette aus zu führen oder wenigstens den Schlachten im offenen Felde einen stets siegreichen Ausgang zu verschaffen. Seine alberne und dumme Frau glaubt ihm auf's Wort und ist von seiner politischen Weisheit auf's Festeste überzeugt. In Venedig trifft das edle Paar mit Herrn und Frau von Reichenborn (de Riche-Source) zusammen, die aus Frankreich gebürtig, aber von dort verbannt worden sind. Des Herrn von Reichenborn Steckenpferd ist weniger die hohe Politik als das finanzielle und ökonomische Gebiet. Er hat Mittel und Wege gefunden, wie, dem Blutumlaufe des menschlichen Körpers entsprechend, auch der Wohlstand in alle Theile der Erde verbreitet werden könne. Seine Frau, eine Pariser Kokette, findet ihre größte Ehre darin, das Benehmen des Versailler Hofes nachzuahmen, ohne daß sie ihre geringe Bildung zu verbergen vermöchte. Zu diesen Personen kommen noch ein Engländer, Mylord Tancrede, ein geistreicher Mann, der die Thorheit der Anderen vollständig durchschaut und dem Dichter später dazu dienen muß, jene Narren an den Pranger zu stellen; ferner ein Franzose, Marquis von Bousignac, ein prahlerischer Gascogner, endlich ein Deutscher, der überall umherreist, um die verschiedenen Grabmäler, Kirchen und öffentlichen Gebäude kennen zu lernen, daneben aber ein gewaltiger Schlemmer ist. — Nachdem unser Kannegießer und Herr von Reichenborn einander ihre verrückten Projecte mitgetheilt haben, schließen sie ein Bündniß, um durch die Politik des Herrn Kannegießer die Circulation des Herrn von Reichenborn durchzuführen. Unglücklicher Weise aber wird das Gespräch von einem Venetianer Namens Dominico belauscht, und da sie einige Einrichtungen der Republik getadelt, auch sonst noch Andeutungen über einen Cabinetskrieg sowie über die hohe Pforte gemacht haben, so zeigt dieser sie als Verschwörer an. Unterdessen hat das Treiben der beiden Männer auch deren Frauen angesteckt. Sie haben den Entschluß gefaßt, die strenge Clausur der Venetianischen Damen zu brechen, indem sie einen Ball arrangiren. Verführt werden sie dazu durch den Lord Tancrede, der ihnen einen Venetianer Antonio vorstellt, welcher auf Grund seiner genauen Bekanntschaft mit der Frau des Dogen ihnen verspricht, diese und die Frauen einiger Senatoren zum Erscheinen zu bewegen. Allein an Stelle der erwarteten vornehmen Damen erscheint auf Tancrede's Veranlassung eine Kupplerin mit ihren Creaturen, denen es gelingt, die beiden Frauen vollständig zu täuschen. Der Ball ist gerade im besten Gange, als plötzlich Herr Kannegießer und Herr von Reichenborn abgerufen und arretirt werden. Die Frauen, von dem Geschehenen benachrichtigt, wollen zuerst die vermeintliche Herzogin als Geißel zurückbehalten, werden hiervon aber durch die Erinnerung an die politische Klugheit ihrer Männer von Antonio abgebracht. Ein Senatorengericht wird abgehalten, und beide Herren unter Spott und Hohn als unzurechnungsfähig freigesprochen, obgleich unser Kannegießer, der die Ironie noch für Anerkennung hält, lieber als Verschwörer gehenkt, denn als Verrückter von dem Gerichte losgesprochen werden will. In gleicher Weise werden auch die beiden Frauen wegen ihrer Versuche, die Sklaverei der Venetianerinnen aufzuheben, arg verspottet. Alle erklären endlich, dem undankbaren Lande den Rücken kehren zu wollen. Nur Mylord Tancrede bleibt zurück und erklärt seine Zufriedenheit, daß der Spaß zu einem so glücklichen Ende geführt ist.

5) Les Opéra, ein Lustspiel in Prosa und fünf Aufzügen, (Oeuvres, Amsterdam, tom. III. p. 299—407; London, tom. III. p. 211—307), entstanden 1678 und gehören somit gleichfalls in die Zeit, wo sich St. Evremond in London aufhielt. Damals sprach man in den Gesellschaften viel von den Opern, welche durch die Bemühungen des Cardinals

„in dieser Gattung haben, daß er nichts als ein Phrasesdrechsler war: „man kann keinen Funken Genie haben und gleichwohl viel Witz und

Mazarin nicht lange vorher von Italien nach Paris verpflanzt worden waren und eben unter der Pflege eines Cambert (starb 1677), Jean Baptiste Lulli (aus Florenz, 1633—1687) und vor allem eines Quinault sich einzubürgern anfingen. St. Evremond, der nicht begriff, wie man an der neuen Gattung Gefallen finden konnte, sprach sich zuerst in einem dem Herzog von Buckingham gewidmeten Aufsatze: Sur les Opéra (Oeuvres, Amsterdam, tom. III. p. 282 ff., und London, tom. III. p. 197 ff.) gegen diese musikalischen Aufführungen aus. Es sei unnatürlich, meint er dort, stundenlang Jemanden mit Singen zu foltern und selbst bei Vorführung der vertrautesten Unterhaltungen über die alltäglichsten Beschäftigungen sich der Verse und des Gesanges zu bedienen. Und um die neue Gattung recht lächerlich zu machen, dichtete er dann das genannte Lustspiel, das, wenn es auch arm an Handlung ist, doch ganz ergötzliche Scenen bietet und durchaus nicht so „pitoyable" ist, wie Voltaire meint. Gerade Voltaire's Urtheil erscheint hier als ein partheiisches, weil derselbe zahlreiche und nicht gerade die besten Operntexte selbst gedichtet hat. Inhalt: Herr Crisard, Rath am Landgerichte zu Lyon, kommt eben nach Hause und erfährt von seiner Gemahlin, daß ihre Tochter Crisotine die Bekanntschaft eines gewissen Tirsolet gemacht habe und in diesen so vernarrt sei, daß man das Schlimmste befürchten müsse. Dazu singe sie immer in Versen, spreche nur von Göttern und Helden und nenne ihren Liebhaber Cadmus, sich selbst aber Hermione [Cadmus et Hermione (1676) war der Titel einer der ersten Opern Quinault's]. Nachdem sich der Vater im Gespräche mit der Tochter von der Richtigkeit der Erzählung der Mutter überzeugt hat, nimmt er einen in der Geschichte der Oper sehr bewanderten Arzt Guillaut zu Hülfe, der ihm den Rath giebt, Crisotine eine andere Heirath vorzuschlagen, und zwar mit dem Vetter ihres Vaters, Herrn von Montifas, Baron von Pourgeolette, einem lächerlichen Menschen, dessen Adelsstolz der Dichter auf die ergötzlichste Weise schildert. Von seinen Verwandten gedrängt, sich zu verheirathen, wendet dieser sich gerade an Crisard mit der Bitte, ihm eine Frau vorzuschlagen. Crisard kann sich natürlich keine günstigere Gelegenheit wünschen. Er bietet dem Baron die Hand seiner Tochter an, und dieser will wirklich so gnädig sein, auf das Anerbieten einzugehen; Crisotinens Vermögen winkt ihm als angenehme Zugabe. Allein er wird von der ihm zugedachten Braut so stolz und schnöde abgefertigt, daß er buchstäblich seine kostbare Perrücke in deren Händen lassen muß. Ein erneuter Versuch, bei dem er sogar, um ihr zu gefallen, sich herbeiläßt, gleichfalls in Versen zu singen, hat keinen besseren Erfolg. Und so kommen die Eltern schließlich, nachdem sie mit dem Arzte Rath gepflogen, zu dem Entschlusse, in Anbetracht des Umstandes, daß der Baron selbst vernarrt sei, ihm die Tochter nicht zu geben, vielmehr bei letzterer eine homöopathische Kur in Anwendung zu bringen: Crisotine soll mit Tirsolet die Opern weiter besuchen, dann werde sie schon von ihrer Manie geheilt werden. — Erwähnt sei hier noch, daß, als die Opern in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts in Deutschland so überhandnahmen, und Gottsched sich veranlaßt sah, gegen dieselben zu eifern, das St. Evremondsche Stück ihm wie kein anderes geeignet erschien zur Bekämpfung jener Art Stücke. Und so lieferte er im zweiten Bande der deutschen Schaubühne 1740 eine Uebersetzung desselben. Im Nöthigen Vorrath Th. I. S. 314 konnte er dann unter dem Jahre 1741 mit Befriedigung bemerken, daß die deutschen Opern von nun an aufhörten, und die Worte beifügen: „St. Evremond hat es prophezeit, daß man des beständigen Singens endlich überdrüssig werden würde. Es ist eine Ehre für die Deutschen, daß sie diese Weissagung zuerst erfüllet haben."

„Geschmack besitzen. Sein Geschmack aber war unstreitig sehr fein, da er „die Ursache, warum die meisten von unsern Stücken so matt und kalt „sind, so genau traf. Es hat uns immer an einem Grade von Wärme „gefehlt, das andere hatten wir alles."

Das ist: wir hatten alles, nur nicht das, was wir haben sollten; unsere Tragödien waren vortrefflich, nur daß es keine Tragödien waren. Und woher kam es, daß sie das nicht waren?

„Diese Kälte aber", fährt er fort, „diese einförmige Mattigkeit, entsprang „zum Theil von dem kleinen Geiste der Galanterie, der damals unter „unsern Hofleuten und Damen so herrschte, und die Tragödie in eine Folge „von verliebten Gesprächen verwandelte, nach dem Geschmacke des Cyrus [6]

6) Von allen Helden des Alterthums dürfte wohl kaum einer mit solcher Vorliebe gefeiert, aber keines Geschichte auch so sehr entstellt worden sein, wie die des Cyrus, des Gründers des Perserreiches (reg. von 559—529 v. Chr.). Die Cyropädie des Xenophon schien zu einer solchen Behandlung besonders einzuladen. Der Roman, den Voltaire hier im Sinne hat, kann nur der Artamène, ou le Grand Cyrus sein, den Melle **Madelaine de Scudéry** (aus Le Hâvre, 1607—1701) im Jahre 1650 in 10 Bänden unter dem Namen ihres Bruders (s. St. XLVI. A. 4) herausgab, nicht aber der des Chevaliers Ramsay: Les voyages de Cyrus, noch auch der des Abbé Pernetti: Le répos de Cyrus, da einerseits auf letztere beide das Voltaire'sche Urtheil in geringerem Maße Anwendung finden dürfte, andererseits aber die Zusammenstellung mit der Clelie für Annahme des ersteren spricht. In jenem dickleibigen „Zuckerwasserromane", den bis zu Ende zu lesen sich heute schwerlich Jemand entschließen könnte, wird nach Dunlop-Liebrecht, (Geschichte der Prosadichtung 2c. Bd. II. S. 381 ff.) erzählt, daß der medische König Astyages, voll Bestürzung über das unglückdrohende Horoskop seines Enkels Cyrus, ihn auf einem wüsten Berge aussetzen ließ. Er wurde jedoch von einem Schäfer gerettet und aufgezogen und zeichnete sich bald unter seinen Gespielen aus, über die er eine Art königlichen Ansehens behauptete. Durch das Geständniß des Schäfers entdeckt man nun zwar, daß sein Pflegesohn der Enkel des Astyages ist; da jedoch die Magier der Meinung sind, daß die Art von Herrschaft, welche Cyrus über seine Spielkameraden ausübte, die von dem Planeten geweissagte Usurpation wäre, so läßt sein königlicher Großvater ihn an den Hof bringen, und in diesem Theile des Romanes werden nun in der Weise des Xenophon einige kindische Anekdoten in Betreff des jungen Cyrus erzählt. Wiederum verkünden die Gestirne Unheil, und Cyrus wird nach Persien verbannt. Von dort aus begiebt er sich unter dem angenommenen Namen Artamène auf Reisen und besucht verschiedene Städte Griechenlands, besonders Korinth, wo ihn der weise Periander und dessen Mutter auf das Prächtigste bewirthen. Auf seinem Rückwege nach Asien gelangt er auch nach Kappadocien, woselbst damals sein Oheim Cyaxares, Sohn des Astyages, herrschte. Da dieser Monarch, wie man sagte, eine ebenso abergläubische Furcht vor Cyrus besaß wie sein Vater, so mußte der junge Prinz hier seinen wahren Namen verbergen. In einem Tempel bei Sinope, der Hauptstadt Kappadociens, geschah es nun, daß er Mandane, die Tochter des Cyaxares und Heldin des Romans, zum ersten Male erblickte, da sie mit ihrem Vater und seinen Magiern daselbst erschien, um den Göttern für den Tod des Cyrus zu danken, den man seit seiner Abreise von Persien für todt hielt. Obwohl also die Prinzessin gar nicht freundlich gegen ihn gestimmt zu sein schien, verliebte sich Cyrus doch in hohem Grade in

„und der Clelie.[7] Was für Stücke sich hiervon noch etwa ausnahmen, die 337
„bestanden aus langen politischen Raisonnements, dergleichen den Serto-

---

sie. Er bietet in Folge dessen dem Cyaxares seine Dienste in dem Kriege an, den gerade der König von Pontus gegen denselben führte, weil man ihm die Hand der Mandane verweigert hatte. Ein Abenteurer, Namens Philidaspes, der sich nachher aber als König von Assyrien erweist, dient gleichfalls in dem Kappadocischen Heere. Auch er war in Mandane verliebt, und zwischen ihm und Artamène findet daher ein beständiger Wettstreit der Liebe und des Ruhmes statt. — Inzwischen langt von Astyages die Nachricht an, daß er, um jeder Möglichkeit, daß die persische Familie zu irgend einer Zeit den medischen Thron besteige, zuvorzukommen, beschlossen hätte, sich wiederum zu vermählen, und daß ihm nach reiflicher Ueberlegung die Königin der Skythen, Tomyris, die einzig passende Gemahlin zu sein scheine. Artamène wird daher von Cyaxares als Gesandter an jene nordische Potentatin abgeschickt, um sie für den Heirathsplan günstig zu stimmen. Bei seiner Ankunft jedoch verliebt sich die Königin in ihn selbst, so daß der Zweck seiner Mission unerreicht bleibt, und er nur mit Mühe den Nachstellungen der Königin entkommt. Nach Kappadocien zurückgekehrt, findet er, daß sein Nebenbuhler, der König von Assyrien, Mandane geraubt und nach Babylon gebracht hat. Er erhält den Oberbefehl über die Kappadocischen Truppen und belagert die letztgenannte Stadt. Eben jedoch, da er nahe daran ist, sie zu erobern, entflieht der König, nimmt Mandane mit sich und schließt sich in Sinope ein. Dorthin marschiert nun Cyrus ebenfalls mit seinem Heere, findet indessen, vor den Wällen angelangt, die Stadt in hellen Flammen. Bei diesem Anblicke beginnt Artamène sich über die Götter zu beschweren und ihnen in ziemlich unehrerbietigen Ausdrücken Grausamkeit und Ungerechtigkeit vorzuwerfen. Allerdings war seine Lage eine sehr unerfreuliche, jedoch kaum eine solche, daß dadurch eine derartige Ungereimtheit und das Unzusammenhängende seiner langen Declamation gerechtfertigt erscheinen könnte. Endlich tröstet er sich durch den Gedanken, daß, wenn er sich in die Flammen stürzte, sich wenigstens seine Asche mit der seiner geliebten Prinzessin vermischen würde. Er dringt mit dem Heere ein und bis zu dem Thurme vor, wo er Mandane eingesperrt glaubt. Hier findet er jedoch bloß den König von Assyrien, dem Mandane in der Verwirrung von seinem Vertrauten geraubt worden ist. Die Nebenbuhler kommen überein, für den Augenblick ihren Zwist zu vergessen und gemeinschaftlich die Befreiung Mandane's zu versuchen. Man verfolgt den Räuber; die Prinzessin ist jedoch in die Hände eines vierten, auch eines alten Liebhabers von ihr, des Königs von Pontus gerathen. Endlich wird sie befreit. Da der König von Assyrien im Laufe des Krieges seinen Tod gefunden hat, braucht Cyrus nun weiter keinen Nebenbuhler zu fürchten, und da auch sein Großvater wie sein Oheim ihre abergläubischen Befürchtungen aufgegeben haben, vermählt sich Cyrus endlich mit der Prinzessin Mandane zu Ekbatana, der Hauptstadt von Medien. — In diese für einen Roman von solchem Umfange viel zu dürftige Handlung sind nun zahlreiche Episoden eingeflochten aus der Geschichte aller der Fürsten, die entweder auf der Seite des Cyrus oder auf der des Königs von Pontus kämpfen. Rechnet man dazu die übertriebene, unnatürliche schwülstige Sprache, die „größten Widersprüche in Stil, Charakter und Situationen", die „Abwesenheit von Wahrheit und Eigenthümlichkeit", die ewigen „Tiraden von Tugend, Entsagung, Heldenmuth", die „vielen Sentenzen, moralischen Scrupel, langen Schilderungen platonischer Liebesverhältnisse", so kann man sich ein ungefähres Bild machen von der Geschmacksrichtung, die sich in diesem, und überhaupt in allen Romanen der Scudery offenbart. Wunderbar erscheint es nur, daß die bedeutendsten und ernstesten Männer der damaligen Zeit aus diesen Romanen ein förmliches Studium machten, daß die ganze

„rius[8] so verdorben, den Otho[9] so kalt und den Surena[10] und Attila[11] so „elend gemacht haben. Noch fand sich aber auch eine andere Ursache, die

---

vornehme Welt für dieselben schwärmen konnte, und es erst der Geißel eines Molière (in seinen Précieuses Ridicules, 1659, und den Femmes Savantes, 1672) und eines Boileau (Art poëtique, 1674, Chant III. v. 93 ff.) bedurfte, um dem verkehrten Geschmacke einen besseren Weg zu zeigen. Diese Kritik scheint auch von der Dichterin nicht unbeachtet geblieben zu sein, denn sie hinterließ in der Handschrift eine vollständige Umarbeitung des Romans, die noch vorhanden sein soll.

7) Clélie, Histoire Romaine, gleichfalls ein Roman des Fräuleins von Scudéry, der auch ebenso wie der vorhergehende unter dem Namen ihres Bruders (1656) erschien. In zehn Bänden, deren jeder etwa 800 Seiten zählt, behandelt derselbe (wir folgen auch hier Dunlop-Liebrecht) die Geschichte der Cloelia, welche der Gewalt des Porsena dadurch entfloh, daß sie durch den Tiberstrom schwamm. Aruns, Porsena's Sohn, ist der begünstigte Liebhaber der Cloelia, seine Nebenbuhler sind ein junger Römer, Horatius, der König Tarquinius selbst und sein Sohn Sextus. Während der Belagerung Roms (die Vertreibung der Tarquinier wird vorher erzählt) hält sich Cloelia nebst anderen römischen Frauen an einem sicheren Orte in der Nähe Roms auf. Ihre Gesellschaft wird durch die Ankunft Anakreon's bedeutend belebt, welcher zwei griechische Frauen auf ihrer Reise nach dem Orakel zu Präneste begleitet. Obgleich schon mehr als 60 Jahre alt, ist der Dichter doch noch immer fröhlich und angenehm im Umgange und gewährt ebensoviel Unterhaltung durch seine Conversation als durch seine jolis vers. Der Roman endet mit dem Abschlusse eines Separatfriedens zwischen den Römern und Porsena und der Vermählung Cloelia's mit seinem Sohne Aruns. — Von diesem Romane gilt im Allgemeinen das vom „Cyrus" Gesagte, mit dem Unterschiede jedoch, daß er von allen langweiligen Erzeugnissen der Scudery das allerlangweiligste ist. Er enthält noch weniger Ereignisse als jener, dafür aber um so mehr Einzelheiten in Bezug auf das Herz und strotzt von weithergeholten empfindungsvollen Partien. Besonders lächerlich macht ihn die „Karte vom Lande der Zärtlichkeit" (wieder abgebildet in: Molière's Lustspiele, übersetzt von Baudissin, 2. Bd., Leipzig 1866, S. 150) mit ihren Districten, Dörfern, Städten, Strömen, Seen, die alle Namen führen, wie Untreue, Gefälligkeit, hübsche Verse, Neigung, Gleichgiltigkeit u. s. w. Dazu hat die Verfasserin in diesem Romane eine Menge ihrer Zeitgenossen unter fremden Namen geschildert, so den damals achtzehnjährigen Ludwig XIV. unter dem Namen Alcander, Scarron (s. St. LIII. A. 19) unter dem Namen Scaurus, dessen Frau, die spätere Frau von Maintenon, als Liriane, sich selbst aber als eine mehr durch die Vorzüge des Geistes als durch die Schönheit des Körpers entzückende Dame (die Dichterin war nämlich grundhäßlich) unter dem Namen Arricidie. Gerade dies letztere Verfahren, nämlich der alten Geschichte Personen zu entleihen und ihnen die verfeinerten Sitten und Gefühle der neueren Zeit, namentlich in Hinsicht auf die Liebe zuzuschreiben, wurde von Boileau (a. a. O. V. 115 ff.) lächerlich gemacht und schwebt offenbar auch wohl Voltaire oben vor.

8) Sertorius, ein Trauerspiel Corneille's, aufgeführt zum ersten Male am 25. Februar 1662, „eröffnet den Reigen jener politischen Tragödien, welche eine so schwere Verirrung des alternden Dichters bezeichnen. Es ist nicht mehr die gewaltige Stimme der Leidenschaft, die aus den Helden dieser Stücke spricht, sondern der frostige Ton selbstsüchtiger Politik; alle Helden sind kühl bis an's Herz hinan" (Görres, Zur Würdigung Corneille's, Gymnasialprogramm, Bromberg 1874, S. 22). Zum Gegenstand hat dieses Stück die Geschichte des tapferen Römers Q. Sertorius, der von 80—72 v. Chr. in

„das hohe Pathetische von unserer Scene zurückhielt, und die Handlung „wirklich tragisch zu machen verhinderte: und diese war das enge, schlechte

---

Spanien siegreich gegen die Führer der Sullanischen Partei focht, schließlich aber von seinem eigenen Unterfeldherrn Perperna verrathen wurde und durch Meuchelmord fiel. Die Hauptthatsachen dieser Geschichte fand der Dichter bei Plutarch in dessen Lebensbeschreibung des Sertorius vor; doch hat er sich, wie er in der Vorrede an den Leser auseinandersetzt, genöthigt gesehen, an dem überlieferten Stoffe manche (nicht unwesentliche!) Aenderung vorzunehmen.

9) Othon, eine Tragödie Corneille's, die Ende Juli 1664 zu Fontainebleau zum ersten Male aufgeführt wurde, hat die Geschichte der Thronbesteigung des römischen Kaisers M. Salvius Otho (69 n. Chr.) zum Gegenstande, wie dieselbe von Tacitus im ersten Buche der „Historien" erzählt wird. In der Vorrede, wo der Dichter auf diese Quelle Bezug nimmt, sagt er, daß er die Tugenden seines Helden in ihrem vollen Glanze zu zeigen versucht habe, ohne darum aber, ebensowenig wie Tacitus, seine Fehler zu verbergen; daß er sich aber begnügt habe, die letztern als das Erzeugniß der „Hofpolitik" zu begreifen; denn „wenn der Souverän (hier der Kaiser Galba) sich den wüstesten Ausschweifungen hingiebt und seine Gunst nur denen bewilligt, die es ihm gleichthun, so entsteht ein Wetteifer, der Alle mit fortreißt. Die geschichtlichen Begebenheiten behielt ich bei und nahm mir nur die Freiheit, die Art und Weise zu ändern, wie sie sich ereigneten, um so jegliche Schuld auf einen Bösewicht zu häufen, den man seitdem im Verdacht hatte, insgeheim die Ermordung des Consuls Vinius, der sein erklärter und erbitterter Gegner war, veranlaßt zu haben. Otho hatte diesem Consul nämlich das Versprechen gegeben, seine Tochter zu heirathen, wenn er [Vinius war der vielvermögende Günstling Galba's] es dahin bringe, daß der Kaiser ihn [Otho] zu seinem Nachfolger bestimme. Als aber Otho nachher ohne jenes Mitwirkung Kaiser geworden war, glaubte er seines Versprechens entbunden zu sein und heirathete die Tochter desselben nicht. Ich wollte nicht weiter als die Geschichte gehen, und ich kann sagen, daß man noch nie ein Stück gesehen hat, in dem so viele Ehen geplant, und doch keine geschlossen wird. Es sind Cabinetsintriguen, die sich untereinander aufheben." Mit diesen Worten bezeichnet der Dichter sein Stück so treffend, daß jede Inhaltsangabe hier überflüssig erscheint. Die Liebe aus Politik (aimer par politique) läßt keine tiefere Leidenschaft aufkommen. Es fehlt dem Stücke somit an allem Tragischen, und Voltaire hat ganz Recht, wenn er oben und wiederholt in seinem Commentar (a. a. O. tom. IV. p. 35—61) betont, daß dasselbe für keine der handelnden Personen unser Interesse zu wecken vermöge und uns daher völlig kalt lasse.

10) Ueber Surena s. o. St. LXXV. A. 10.

11) Attila, roi des Huns, gleichfalls ein Trauerspiel von Corneille, wurde Ende Februar (oder Anfang März) 1667 zum ersten Male aufgeführt. Diese Tragödie war es, welche Boileau veranlaßte, dem alternden Dichter sein berühmtes Holà zuzurufen; doch folgten noch drei andre nach, die in Bezug auf Wahl und Behandlung des Stoffes wenigstens gleich tief stehen. Zu vorliegendem Stücke konnte Voltaire in seinem Commentar sich nicht entschließen Anmerkungen zu schreiben, er begnügte sich vielmehr mit einer kurzen Vorrede, in der er sich wegen dieser Unterlassung rechtfertigt. Politische Erwägung und Rede vertrete die Stelle der äußerst dürftigen Handlung. Inhalt: Attila will heirathen; er schwankt zwischen Honorie, der Schwester des römischen Kaisers Valentinian, und Ildione, der Schwester eines Frankenköniges Merouée. Um den Groll, der die nothwendige Folge der Zurückweisung einer dieser beiden sein würde, von sich abzulenken, überträgt er die Wahl (natürlich vorbehaltlich der Entscheidung seinerseits!) zwei in seinem

„Theater mit seinen armseligen Verzierungen. — Was ließ sich auf einem „Paar Dutzend Brettern, die noch dazu mit Zuschauern angefüllt waren,[12] „machen? Mit welchem Pomp, mit welchen Zurüstungen konnte man da „die Augen der Zuschauer bestechen, fesseln, täuschen? Welche große tra- „gische Action ließ sich da aufführen? Welche Freiheit konnte die Einbil- „dungskraft des Dichters da haben? Die Stücke mußten aus langen Erzäh- „lungen bestehen, und so wurden sie mehr Gespräche als Spiele. Jeder „Akteur wollte in einer langen Monologe[13] glänzen, und ein Stück, das „dergleichen nicht hatte, ward verworfen. — Bei dieser Form fiel alle „theatralische Handlung weg, fielen alle die großen Ausdrücke der Leiden- „schaften, alle die kräftigen Gemälde der menschlichen Unglücksfälle, alle die „schrecklichen bis in das Innerste der Seele dringende Züge weg; man „rührte das Herz nur kaum, anstatt es zu zerreißen."

Mit der ersten Ursache hat es seine gute Richtigkeit. Galanterie und Politik läßt immer kalt; und noch ist es keinem Dichter in der Welt gelungen, die Erregung des Mitleids und der Furcht damit zu verbinden. Jene lassen uns nichts als den „albernen Gecken"[14] oder den Schulmeister hören, und diese fodern, daß wir nichts als den Menschen hören sollen.

Aber die zweite Ursache? — Sollte es möglich sein, daß der Mangel eines geräumlichen Theaters und guter Verzierungen einen solchen Einfluß auf das Genie der Dichter gehabt hätte? Ist es wahr, daß jede tragische Handlung Pomp und Zurüstungen erfordert? Oder sollte der Dichter nicht vielmehr sein Stück so einrichten, daß es auch ohne diese Dinge seine völlige Wirkung hervorbrächte?

Nach dem Aristoteles sollte er es allerdings. „Furcht und Mitleid" sagt der Philosoph[15] „läßt sich zwar durch's Gesicht erregen; es kann aber

Lager weilenden unterworfenen Fürsten, dem Gepidenkönig Ardaric und dem Ostgothen-könig Valamir. Nun aber lieben diese selbst je eine der beiden Jungfrauen, und in langen Reden sucht daher ein jeder, damit ihm selbst die eigene Geliebte bleibe, den König zur Wahl der anderen zu bestimmen. Schließlich giebt Attila der Ildione den Vorzug; allein noch vor der Trauung mit derselben macht ein Blutsturz seinem Leben ein Ende, und die beiden Fürsten erlangen so, zu der politischen Freiheit, die Erfüllung ihrer sehnlichsten Wünsche.

12) s. St. X. A. 30.

13) Ueber das Geschlecht von Monolog s. St. LXVI. A. 2.

14) übers. v. d. H., Lessing: fat.

15) Dichtkunst Cap. XIV. § 1. In ähnlicher Weise spricht sich Aristoteles auch ebenda Cap. VI. § 19 aus, wo es (nach Susemihl) heißt: „Das Theatralische ist zwar von hohem Reiz und großer Wirkung, aber es liegt am Meisten außerhalb des eigentlichen Kunstgebietes der Poesie und gehört am Wenigsten ihr eigenthümlich an. Denn einerseits muß die Tragödie ihre Kraft auch schon ohne Bühnendarstellung und Schauspieler erproben, und nach der andern Seite liegt wiederum das Gelingen der Bühneneffecte mehr in der Hand des Theatermeisters als in der des Dichters."

„auch aus der Verknüpfung der Begebenheiten selbst entspringen, welches „letztere vorzüglicher und die Weise des bessern Dichters ist. Denn die „Fabel muß so eingerichtet sein, daß sie, auch ungesehen, den, der den „Verlauf ihrer Begebenheiten blos anhört, zu Mitleid und Furcht über „diese Begebenheiten bringet, so wie die Fabel des Oedips, die man nur 338
„anhören darf, um dazu gebracht zu werden. Diese Absicht aber durch „das Gesicht erreichen wollen, erfodert weniger Kunst, und ist deren Sache, „welche die Vorstellung des Stücks übernommen."

Wie entbehrlich überhaupt die theatralischen Verzierungen sind,[16] davon will man mit den Stücken des Shakespears eine sonderbare Erfahrung gehabt haben. Welche Stücke brauchten, wegen ihrer beständigen Unterbrechung und Veränderung des Orts, des Beistandes der Scenen und der ganzen Kunst des Decorateurs wohl mehr, als eben diese? Gleichwohl war eine Zeit, wo die Bühnen, auf welchen sie gespielt wurden, aus nichts bestanden, als aus einem Vorhange von schlechtem groben Zeuge, der, wenn er aufgezogen war, die bloßen blanken, höchstens mit Matten oder Tapeten behangenen Wände zeigte; da war nichts als die Einbildung,[17] was dem Verständnisse des Zuschauers und der Ausführung des Spielers zu Hülfe kommen konnte,[18] und dem ohngeachtet, sagt man, waren damals die Stücke

---

16) Man beachte, daß Lessing hier das Fremdwort „Decorationen", ebenso wie bereits auf S. 70, meidet. Für das gleich darauf folgende „Decorateur" wußte er freilich keinen deutschen Ausdruck einzusetzen.

17) Einbildung, nicht in dem jetzt üblichen Sinne hier gebraucht, sondern dem englischen und französischen imagination entsprechend, = Phantasie.

18) G. G. Gervinus, Shakespeare, Bd. I², Leipz. 1850, S. 155 schildert die Bühnenverhältnisse zu Shakespeare's Zeit folgendermaßen: „Alle Scenerie war äußerst dürftig. Versenkungen gab es frühe. Bewegliche Decorationen kamen erst später auf; bei Trauerspielen war das Theater mit schwarzen Teppichen ausgehängt. Ein aufgestelltes Brett trug den Namen des Orts, an den man sich denken sollte: so war es leicht, Schiffe darzustellen, leicht die Scene zu wechseln, und natürlich, daß man die Einheit des Orts nicht achtete. Eine Erhöhung, ein Vorsprung in der Mitte der Bühne mußte als Fenster, als Wall, als Thurm, als Balkon, als eine kleinere Bühne auf dem Theater, z. B. für das Zwischenspiel im Hamlet, dienen. Aus diesem armen Nothbehelf trat man übrigens bei den Darstellungen am Hofe schon frühe heraus. Gemalte Scenen, Häuser, Städte und Berge, selbst Gewitter mit Donner und Blitz gab es da schon um 1568 zu sehen. Bewegliche Decorationen kamen zuerst 1605 in Oxford bei einer Darstellung vor König Jacob vor und breiteten sich dann in den nächsten Jahren aus, so daß es bald förmliche Scenenveränderungen gab. Wenige Jahre, ehe Shakespeare nach London kam, schilderte der edle Sir Philipp Sidney [starb 1586] in seiner „Apologie der Dichtkunst" (1583) die rohe und naiv einfache Beschaffenheit der Volksbühne nach seinen vornehmeren und gelehrten Vorstellungen von dramatischer Kunst in einer spottenden, aber sprechenden Weise. „„In den meisten Stücken"", sagt er, „„hat man Asien auf der einen Seite und Afrika auf der anderen, und dazu so viele andere Nebenreiche, daß der Spieler, wenn er auftritt, immer damit beginnen muß, zu sagen, wo er ist. Es kommen drei Frauen und

des Shakespears ohne alle Scenen verständlicher, als sie es hernach mit denselben gewesen sind. (*)

Wenn sich also der Dichter um die Verzierung gar nicht zu bekümmern hat, wenn die Verzierung, auch wo sie nöthig scheinet, ohne besondern Nachtheil seines Stücks wegbleiben kann, warum sollte es an dem engen, schlechten Theater gelegen haben, daß uns die französischen Dichter keine rührendere Stücke geliefert? Nicht doch; es lag an ihnen selbst.

Und das beweiset die Erfahrung. Denn nun haben ja die Franzosen eine schönere, geräumlichere Bühne; keine Zuschauer werden mehr darauf geduldet, die Coulissen sind leer, der Decorateur hat freies Feld, er malt und bauet dem Poeten alles, was dieser von ihm verlangt; aber wo sind sie denn die wärmeren Stücke, die sie seitdem erhalten haben? Schmeichelt
339 sich der Herr von Voltaire, daß seine Semiramis ein solches Stück ist? Da ist Pomp und Verzierung genug, ein Gespenst oben darein, und doch kenne ich nichts kälteres, als seine Semiramis. [19]

(*) Cibber's Lives of the Poets of G. B. and Irl. vol. II. [in der Lebensbeschreibung von William Davenant] p. 78: Einige haben gemeint, daß schöne Decorationen den Verfall der Schauspielkunst bewiesen. — Unter der Regierung Karl's I. [p. 79] existirte weiter nichts als ein Vorhang von sehr grobem Stoffe, bei dessen Aufgang die Bühne entweder mit kahlen Seitenwänden, die nur nothdürftig mit Matten bedeckt waren, oder mit Teppichen behangen erschien, so daß für den ursprünglichen Ort der Handlung und alle folgenden Veränderungen, bei deren Anwendung die Dichter jener Zeit sich frei gehen lassen konnten, nichts dem Verständniß des Dichters zu Hilfe kam, nichts auch die Darstellung des Schauspielers unterstützte als lediglich die Phantasie. — [p. 80] Geist und Urtheil der Spieler glichen alle Mängel aus und machten, wie manche behaupten wollten, Schauspiele ohne die äußeren Zuthaten verständlicher als sie es später mit denselben waren." [Uebers. a. d. Engl. v. d. H.].

---

sammeln Blumen, dann müssen wir die Bühne für einen Garten halten; sogleich hören wir von einem Schiffbruch auf demselben Platze, wir sind also zu tadeln, wenn wir ihn nicht für einen Felsen nehmen. Es erscheint auf ihm ein furchtbares Ungeheuer mit Dampf und Feuer, dann sind die armen Zuschauer genöthigt, ihn für eine Hölle zu achten; inzwischen fliegen zwei Armeen herein, dargestellt durch vier Schwerter und Schilde, und welches Herz wollte dann so hart sein, den Platz nicht für ein Schlachtfeld zu halten?"" Ganz in dem ähnlichen Tone spottet Shakespeare selbst noch in dem Prologe zu Heinrich V. des unwürdigen Gerüstes, auf das der Dichter den großen Gegenstand zu bringen wagt, der Hahnengrube, die die weiten Felder von Frankreich darstellen soll, der kleinen Zahl von Statisten und Mitteln, da man mit vier bis fünf elenden und schartigen Klingen, schlecht geordnet, in lächerlicher Balgerei den Namen Azincourt entstellen werde!"

19) s. o. S. 62. ff.

Einundachtzigstes Stück.

Den 9. Februar 1768.

Will ich denn nun aber damit sagen, daß kein Franzose fähig sei, ein wirklich rührendes tragisches Werk zu machen? daß der volatile[1] Geist der Nation einer solchen Arbeit nicht gewachsen sei? — Ich würde mich schämen, wenn mir das nur eingekommen wäre. Deutschland hat sich noch durch keinen Bouhours[2] lächerlich gemacht. Und ich, für mein Theil, hätte nun gleich die wenigste Anlage dazu. Denn ich bin sehr überzeugt, daß kein Volk in der Welt irgend eine Gabe des Geistes vorzüglich vor andern Völkern erhalten habe. Man sagt zwar: der tiefsinnige Engländer, der witzige Franzose. Aber wer hat denn die Theilung gemacht? Die Natur gewiß nicht, die alles unter alle gleich vertheilet. Es giebt eben so viel witzige Engländer als witzige Franzosen; und eben so viel tiefsinnige Franzosen als tiefsinnige Engländer, der Braß von dem Volke[3] aber ist keines von beiden. —

Was will ich denn? Ich will blos sagen, was die Franzosen gar wohl haben könnten, daß sie das noch nicht haben: die wahre Tragödie. Und warum noch nicht haben? — Dazu hätte sich der Herr von Voltaire selbst besser kennen müssen, wenn er es hätte treffen wollen.

Ich meine: sie haben es noch nicht, weil sie es schon lange gehabt zu haben glauben. Und in diesem Glauben werden sie nun freilich durch

---

1) volatil (lat. volatilis) bedeutet ursprünglich „geflügelt“, dann übertragen „flüchtig“ d. h. „schnell“, endlich bildlich „flüchtig“ d. h. „vergänglich“. Im Französischen dient volatil dann zunächst zur Bezeichnung des „Flüchtigen“, „Verfliegenden“ und wird so in der Chemie und Pharmacie, namentlich von Salzen, gebraucht. Daneben aber hat sich frühzeitig mit diesem Worte auch die bildliche Bedeutung: „flüchtig“, „leichtfertig“, „windig“ verbunden, in welcher Lessing dasselbe hier in's Deutsche herübernimmt.

2) **Dominique Bouhours** (aus Paris, 1628—1702) ein gelehrter Jesuitenpater, der zuerst in Paris, dann in Tours die alten Sprachen sowie die Rhetorik lehrte und später als Erzieher in vornehmen Familien thätig war. Ein eitler und eingebildeter Pedant, entblödete er sich nicht in einer viel befehdeten (s. u. a. Koberstein, Grundriß der Gesch. der deutschen Nationalliteratur Bd. II[5] S. 58) Schrift: Entretiens d'Ariste et d'Eugène (1671) die alberne Frage zu erörtern, „ob ein Deutscher Geist haben könne“ (s. daselbst Entretien sur le bel esprit). Doch gereicht es Bouhours einigermaßen zur Entschuldigung, daß er diese Frage nur aufnahm; die Anregung dazu hatte er von einem Andern erhalten, dem Kardinal Du Perron (aus Bern, 1556—1618), der in einer seiner Schriften von dem deutschen Jesuiten Gretser gesagt hatte, daß er „für einen Deutschen Geist genug habe“ (s. Flögel, Gesch. d. kom. Literatur, Liegnitz und Leipzig 1784, Bd. I. S. 194).

3) Der Braß von dem Volke d. h. die Masse des Volkes, der große Haufe, vgl. St. VIII. A. 4.

etwas bestärkt, das sie vorzüglich vor allen andern Völkern haben; aber es ist keine Gabe der Natur: durch ihre Eitelkeit.

Es geht mit den Nationen wie mit einzelnen Menschen. — Gottsched (man wird leicht begreifen, wie ich eben hier auf diesen falle,)[4] galt in seiner Jugend für einen Dichter, weil man damals den Versmacher von dem Dichter noch nicht zu unterscheiden wußte. Philosophie und Critik setzten nach und nach diesen Unterschied in's Helle, und wenn Gottsched mit dem Jahrhunderte nur hätte fortgehen wollen, wenn sich seine Einsichten und sein Geschmack nur zugleich mit den Einsichten und dem Geschmacke seines Zeitalters hätten verbreiten und läutern wollen, so hätte er vielleicht wirklich aus dem Versmacher ein Dichter werden können. Aber da er sich schon so oft den größten Dichter hatte nennen hören, da ihn seine Eitelkeit überredet hatte, daß er es sei, so unterblieb jenes. Er konnte unmöglich erlangen, was er schon zu besitzen glaubte, und je älter er ward, desto hartnäckiger und unverschämter ward er, sich in diesem träumerischen Besitze zu behaupten.[5]

---

4) Ueber Gottsched im Allgemeinen vgl. Einleitung § 1 und 2, St. XIII. A. 6, St. XVIII A. 8 u. 9, endlich St. LIX. A. 7. Allerdings begreift man es leicht, warum Lessing hier gerade auf Gottsched, als auf ein passendes Beispiel verfällt. Der Dramaturgist durfte nämlich bei fast allen seinen Lesern voraussetzen, daß ihnen Gottsched's Geschick noch frisch im Gedächtnisse haftete, wie derselbe allmählich zu jener großen Bedeutung für die Geschichte der deutschen Dichtung gelangt war, ebenso welche unbeschränkte und langdauernde Dictatur er bekleidet hatte, endlich wie schmählich die Niederlage war, die er mit seinen Principien erlitt. Waren es doch, als Lessing dies schrieb, noch nicht drei volle Jahre her, seit jener in völliger Vergessenheit oder Mißachtung gestorben war, und hatte doch keiner so wie er geglaubt, im Besitze der richtigen Einsicht zu sein. Wohl selten hat es sich in der Literaturgeschichte aller Völker gefügt, daß einer übertriebenen und nach vielen Seiten hin ungerechtfertigten Selbstüberschätzung so glänzend die geringe eigene Bedeutung bewiesen wurde, wie gerade Gottsched.

5) Wir kennen keine Stelle in der deutschen Literatur, selbst Goethe's treffliche Ausführungen im 7. Buche von „Dichtung und Wahrheit" nicht ausgenommen, welche den innersten Kern der Epoche unserer Literärgeschichte, die von dem Namen Gottsched's und den Kämpfen gegen ihn ihre Signatur erhalten hat, so treffend darlegt, als die gegenwärtige. Und mit welchem Lapidarstile ist Alles geschildert! Versuchen wir es, Lessing's Worte, welche hier ausnehmend objectiv gehalten sind, vom Standpunkte der heutigen Forschung aus, namentlich wie solcher durch Th. W. Danzel's höchst verdienstvolles Buch „Gottsched und seine Zeit" (Leipzig 1848) und die anderen neueren Forschungen geschaffen ist, kurz zu paraphrasiren. — Es ist eine unbestreitbare Thatsache, daß Gottsched's früheste Thätigkeit für die deutsche Literatur höchst heilsam gewesen ist. Er errettete einerseits die entartete deutsche Poesie, besonders die Lyrik von dem unerträglichen Schwulste der zweiten schlesischen Dichterschule, namentlich Lohenstein's (1635—1683), andererseits die deutsche Bühne von dem verzerrten Unsinn der Haupt- und Staatsactionen, dem Unflathe der Hanswurstkomödie und der übertriebenen und hohlen Pracht der Oper, indem er, ein Herkules „im poetischen Augiasstall", auf den damals für das Muster aller Vollkommenheit geltenden französischen Classicismus hinwies. Doch weiter ist er nie gegangen, und er nahm

Gerade so, dünkt mich, ist es den Franzosen ergangen. Kaum riß Corneille ihr Theater ein wenig aus der Barbarei, so glaubten sie es der Vollkommenheit schon ganz nahe. Racine schien ihnen die letzte Hand angelegt zu haben; und hierauf war gar nicht mehr die Frage, (die es zwar auch nie gewesen,) ob der tragische Dichter nicht noch pathetischer, noch

---

von dort alle berechtigten wie unberechtigten Elemente herüber. „Nur soweit der Verstand reichte, ging sein Reich; Klarheit, Ordnung, formelle Festigkeit, auch noch das gewöhnlich Lustige und gewöhnlich Witzige — konnte er würdigen" (s. Lemcke, Geschichte der deutschen Dichtung neuerer Zeit, 1871, S. 391), nicht aber das Feuer wahrer dichterischer Begeisterung. Maßvoll zuerst, überschritt er bald alle Gränzen der Bescheidenheit, als er für seine angezweifelte Autorität kämpfen mußte, und verstockte sich in seinen Theorien in immer höherem Grade, je mehr Boden ihm im Kampfe abgewonnen wurde, so daß seine früheren Verdienste in Vergessenheit geriethen, und er, der in seinem „Cato" doch wenigstens wieder das Muster einer erträglichen und verständigen Dichtung gegeben hatte, zuletzt als Typus des verzopften Pedantismus galt. Und war er es nicht auch mit seiner glatten Correctheit, die seine Schüler womöglich noch übertrieben? Hätte er aber, meint Lessing, sich nicht später gegen alle bessere Einsicht in solchem Maße abgeschlossen, so würde er bei seinem Enthusiasmus für die Heilung der deutschen Literatur, seiner Belesenheit und seinen Kenntnissen und seinen unbestreitbaren Anlagen später vielleicht wirklich Gutes von bleibendem Werthe geleistet haben. Er war und blieb aber gegen Alles taub und grub sich damit selbst sein Grab. Den Kampf gegen ihn eröffneten, um nur mit großen Zügen zu schildern, die Schweizer Bodmer und Breitinger, nachdem sie in der Zeitschrift „Discourse der Mahler" und anderen kleineren Schriften ihre grundsätzliche Verschiedenheit Gottsched gegenüber, wenn auch noch nicht polemisch, dargelegt hatten, besonders 1740 durch Breitinger's „Kritische Dichtkunst", zu welcher Bodmer die Vorrede schrieb, anderer Schriften nicht zu gedenken. Die Schweizer gingen von den Engländern aus und setzten an Stelle der kalten Correctheit des Verstandes und der Regel, unter welchem Palladium Gottsched gefochten hatte, die Phantasie und deren Reich, das Wunderbare, d. h. also die „künstlerische Idealität" in die Rechte, welche man ihr genommen hatte, wieder ein. Der Streit wurde heftig und mit Erbitterung geführt, besonders von Gottsched's ungeschickten Anhängern. „Schließlich aber war Gottsched", sagt Hettner (Deutsche Literaturgeschichte d. XVIII. Jahrh., 2. A. 1872, I. S. 383) mit Recht, „der Unterliegende. Man kann nicht sagen, daß er von den Schweizern besiegt war, aber die Zeit schritt über ihn weg." Andere, Kleinere wie Größere, griffen ein: Jac. Im. Pyra (aus Kottbus, 1715—1744) mit seinem „Erweis, daß die Gottschedianische Sekte den Geschmack verderbe", 1743, mit einer „Fortsetzung" 1744, ferner die Verfasser der Bremer Beiträge", namentlich Joh. El. Schlegel (vgl. Ankündigung A. 4) durch Lehre und Beispiel, nicht minder Nicolai durch seine „Bibliothek der schönen Wissenschaften", bis endlich Lessing, der selbst in der Jugend unter Gottsched's Banne gestanden hatte, siegesfreudig auf den Kampfplatz trat und nach wiederholten Angriffen durch die „Literaturbriefe", vor allem durch den berühmten siebzehnten, den Kampf beendigte. So hatten „Philosophie und Critik" gegen Gottsched klar erwiesen, was das Wesen der wahren und echten Dichtung ausmache, und daß Gottsched kein Dichter sei, nicht einmal einen solchen zu würdigen verstehe. Auf diesen Resultaten fußt Lessing an unserer Stelle. Es wäre ihm ein Leichtes gewesen, noch durch Hinweis auf Klopstock, Gellert, die sogenannten Hallischen und Preußischen Dichter, Wieland sowie namentlich auch auf sich selbst darzuthun, daß die Theorie schon in der Praxis sich bewährt habe, daß die Probe auf das Exempel bereits gemacht sei.

rührender sein könne, als Corneille und Racine, sondern dieses ward für unmöglich angenommen, und alle Beeiferung der nachfolgenden Dichter mußte sich darauf einschränken, dem einen oder dem andern so ähnlich zu werden als möglich. Hundert Jahre haben sie sich selbst, und zum Theil ihre Nachbarn mit, hintergangen; nun komme einer und sage ihnen das, und höre, was sie antworten!

Von beiden aber ist es Corneille, welcher den meisten Schaden gestiftet und auf ihre tragischen Dichter den verderblichsten Einfluß gehabt hat. Denn Racine hat nur durch seine Muster verführt: Corneille aber durch seine Muster und Lehren zugleich.[6]

Diese letztern besonders, von der ganzen Nation (bis auf einen oder zwei Pedanten, einen Hedelin,[7] einen Dacier,[8] die aber oft selbst nicht wußten, was sie wollten,) als Orakelsprüche angenommen, von allen nachherigen Dichtern befolgt, haben, — ich getraue mich, es Stück vor Stück zu beweisen, — nichts anders als das kahlste, wäßrigste, untragischste Zeug hervorbringen können.

Die Regeln des Aristoteles sind alle auf die höchste Wirkung der Tragödie calculirt. Was macht aber Corneille damit? Er trägt sie falsch und schielend genug vor, und weil er sie doch noch viel zu strenge findet, so sucht er bei einer nach der andern „irgend eine Abschwächung," „irgend eine vortheilhafte Deutung;" entkräftet und verstümmelt, deutelt und vereitelt
341 eine jede, — und warum? „um nicht viele Gedichte verwerfen zu dürfen, die auf unsern Bühnen Beifall gefunden."[9] Eine schöne Ursache!

Ich will die Hauptpunkte geschwind berühren. Einige davon habe ich schon berührt;[10] ich muß sie aber, des Zusammenhanges wegen, wiederum mitnehmen.

1. Aristoteles sagt: die Tragödie soll Mitleid und Furcht erregen. — Corneille sagt: o ja, aber wie es kömmt; beides zugleich ist eben nicht immer nöthig, wir sind auch mit einem zufrieden, jetzt einmal Mitleid ohne Furcht, ein andermal Furcht ohne Mitleid. Denn wo blieb ich, ich der große Corneille, sonst mit meinem Rodrigue und meiner Chimene?[11] Die guten Kinder erwecken Mitleid, und sehr großes Mitleid, aber Furcht wohl schwerlich. Und wiederum: wo blieb ich sonst mit meiner Cleopatra,[12] mit

---

6) s. St. XLVI. A. 1; vgl. dazu § 2 der Einleitung.

7) s. über ihn St. XLIV. A. 5; vgl. dazu § 2 der Einleitung.

8) s. St. XXXVII. A. 15.

9) zum Theil übers. v. d. H. aus Corneille's zweiter Abhandlung: Ueber die Tragödie (a. a. O. S. 78). Dort sind auch die nachfolgenden Stellen zu finden.

10) und zwar den ersten Punkt o. S. 425, den dritten S. 442 f., den vierten und fünften S. 426 f.

11) s. o. St. LV. A. 5.

12) in der Rodogune, s. o. S. 181 ff.

meinem Prusias,[13] mit meinem Phocas?[14] Wer kann Mitleid mit diesen Nichtswürdigen haben? Aber Furcht erregen sie doch. — So glaubte Corneille, und die Franzosen glaubten es ihm nach.

2. Aristoteles sagt: die Tragödie soll Mitleid und Furcht erregen; beides, versteht sich, durch eine und eben dieselbe Person. Corneille sagt: wenn es sich so trifft, recht gut. Aber absolut nothwendig ist es eben nicht; und man kann sich gar wohl auch verschiedener Personen bedienen, diese zwei Empfindungen hervorzubringen, so wie Ich in meiner Rodogune gethan habe. — Das hat Corneille gethan, und die Franzosen thun es ihm nach.

3. Aristoteles sagt: durch das Mitleid und die Furcht, welche die Tragödie erweckt, soll unser Mitleid und unsere Furcht, und was diesen anhängig,[15] gereiniget werden. — Corneille weiß davon gar nichts und bildet sich ein, Aristoteles habe sagen wollen: die Tragödie erwecke unser Mitleid, um unsere Furcht zu erwecken, um durch diese Furcht die Leidenschaften in uns zu reinigen, durch die sich der bemitleidete Gegenstand sein Unglück zugezogen. Ich will von dem Werthe dieser Absicht nicht sprechen, genug, daß es nicht die aristotelische ist; und daß, da Corneille seinen Tragödien eine ganz andere Absicht gab, auch nothwendig seine Tragödien selbst ganz andere Werke werden mußten, als die waren, von welchen Aristoteles seine Absicht abstrahiret hatte; es mußten Tragödien werden, welches keine wahre Tragödien waren. Und das sind nicht allein seine, sondern alle französische Tragödien geworden; weil ihre Verfasser alle nicht die Absicht des Aristoteles, sondern die Absicht des Corneille sich vorsetzten. Ich habe 342
schon gesagt, daß Dacier beide Absichten wollte verbunden wissen;[16] aber auch durch diese bloße Verbindung wird die erstere geschwächt, und die Tragödie muß unter ihrer höchsten Wirkung bleiben. Dazu hatte Dacier, wie ich gezeigt, von der erstern nur einen sehr unvollständigen Begriff, und es war kein Wunder, wenn er sich daher einbildete, daß die französischen Tragödien seiner Zeit noch eher die erste als die zweite Absicht erreichten. „Unsere Tragödie", sagt er,[17] „ist, zu Folge jener, noch so ziemlich glück„lich, Mitleid und Furcht zu erwecken und zu reinigen. Aber diese gelingt „ihr nur sehr selten, die doch gleichwohl die wichtigere ist, und sie reiniget

---

13) s. St. LXXV. A. 13.

14) s. St. LXXV. A. 14.

15) und was diesen anhängig ist nur eine andere Wendung für Lessing's Uebersetzung: dieser und dergleichen, die oben St. LXXVII. A. 16 als unzulässig verworfen worden ist.

16) s. o. S. 428 f.

17) an der oben St. LXXVIII. A. 6 bezeichneten Stelle.

„die übrigen Leidenschaften nur sehr wenig, oder, da sie gemeiniglich nichts „als Liebesintriguen enthält, wenn sie ja eine davon reinigte, so würde „es einzig und allein die Liebe sein, woraus denn klar erhellet, daß ihr „Nutzen nur sehr klein ist." Gerade umgekehrt! Es giebt noch eher französische Tragödien, welche der zweiten, als welche der ersten Absicht ein Genüge leisten. Ich kenne verschiedene französische Stücke, welche die unglücklichen Folgen irgend einer Leidenschaft recht wohl in's Licht setzen, aus denen man viele gute Lehren, diese Leidenschaft betreffend, ziehen kann; aber ich kenne keines, welches mein Mitleid in dem Grade erregte, in welchem die Tragödie es erregen sollte, in welchem ich aus verschiedenen griechischen und englischen Stücken gewiß weiß, daß sie es erregen kann. Verschiedene französische Tragödien sind sehr feine, sehr unterrichtende Werke, die ich alles Lobes werth halte, nur daß es keine Tragödien sind. Die Verfasser derselben konnten nicht anders als sehr gute Köpfe sein; sie verdienen, zum Theil, unter den Dichtern keinen geringen Rang, nur daß sie keine tragische Dichter sind, nur daß ihr Corneille und Racine, ihr Crebillon und Voltaire von dem wenig oder gar nichts haben, was den Sophokles zum Sophokles, den Euripides zum Euripides, den Shakespeare zum Shakespeare macht. Die sind selten mit den wesentlichen Foderungen des Aristoteles im Widerspruch, aber jene desto öfter. Denn nur weiter —

Zweiundachtzigstes Stück.[1]

Den 12. Februar 1768.

343 4. Aristoteles sagt: man muß keinen ganz guten Mann, ohne all sein Verschulden, in der Tragödie unglücklich werden lassen, denn so was sei gräßlich.[2] — „Ganz recht", sagt Corneille;[3] „ein solcher Ausgang erweckt „mehr Unwillen und Haß gegen den, welcher das Leiden verursacht, als „Mitleid für den, welchen es trifft. Jene Empfindung also, welche nicht

---

1) Unter dem 9. Juni 1768 schreibt Lessing an seinen Bruder Karl: „Ich habe alle Hände voll zu thun, und vornehmlich beschäftigt mich noch die Dramaturgie. Sie ist nicht weiter heraus als bis zu Nr. 82. Der Rest des zweiten Bandes wird in einigen Wochen zusammen erscheinen. Wenn ich das Werk noch weiter fortsetze, so soll es Bandweise und nicht Bogenweise geschehen." Vgl. § 7 der Einleitung.

2) s. ob. St. LXXIV. A. 2.

3) in der zweiten Abhandlung: Von der Tragödie (a. a. O. p. 68 und 78).

„die eigentliche Wirkung der Tragödie sein soll, würde, wenn sie nicht sehr „fein behandelt wäre, diese ersticken, die doch eigentlich hervorgebracht werden „sollte. Der Zuschauer würde mißvergnügt weggehen, weil sich allzuviel „Zorn mit dem Mitleiden vermischt, welches ihm gefallen hätte, wenn er „es allein mit wegnehmen können.“ „Aber“ — kömmt Corneille hinten nach; denn mit einem Aber muß er nachkommen, — „aber, wenn diese Ursache weg„fällt, wenn es der Dichter so eingerichtet, daß der Tugendhafte, welcher „leidet, mehr Mitleid für sich als Widerwillen gegen den erweckt, der ihn „leiden läßt“: alsdenn? — „O alsdenn“, sagt Corneille, „halte ich dafür, darf „man sich gar kein Bedenken machen, auch den tugendhaftesten Mann auf „dem Theater im Unglücke zu zeigen.“ — Ich begreife nicht, wie man gegen einen Philosophen so in den Tag hineinschwatzen kann, wie man sich das Ansehen geben kann, ihn zu verstehen, indem man ihn Dinge sagen läßt, an die er nie gedacht hat. Das gänzlich unverschuldete Unglück eines rechtschaffenen Mannes, sagt Aristoteles, ist kein Stoff für das Trauerspiel, denn es ist gräßlich. Aus diesem Denn, aus dieser Ursache, macht Corneille ein Insofern, eine bloße Bedingung, unter welcher es tragisch zu sein aufhört. Aristoteles sagt: es ist durchaus gräßlich, und eben daher untragisch. Corneille aber sagt: es ist untragisch, insofern es gräßlich ist. Dieses Gräßliche findet Aristoteles in dieser Art des Unglückes selbst; Corneille aber setzt es in den Unwillen, den es gegen den Urheber desselben verursacht. Er sieht nicht, oder will nicht sehen, daß jenes Gräßliche ganz etwas anders ist als dieser Unwille, daß wenn auch dieser ganz wegfällt, jenes doch noch in seinem vollen Maaße vorhanden sein kann; genug, daß vor's erste mit diesem Quid pro quo [4] verschiedene von seinen Stücken gerechtfertiget schei- 344
nen, die er so wenig wider die Regeln des Aristoteles will gemacht haben, daß er vielmehr vermessen genug ist, sich einzubilden, es habe dem Aristoteles blos an dergleichen Stücken gefehlt, um seine Lehre darnach näher einzuschränken und verschiedene Manieren daraus zu abstrahiren, wie dem ohngeachtet das Unglück des ganz rechtschaffenen Mannes ein tragischer Gegenstand werden könne. „Da sind,“ sagt er,[5] „zwei oder drei Manieren, die vielleicht Aristoteles nicht hat in Betracht ziehen können, weil man noch keine Exempel davon auf den Theatern seiner Zeit sah.“ Und von wem

---

4) Quid pro quo, auch Quiproquo geschrieben, (lat., wörtlich: etwas statt etwas) läßt sich deutsch durch „Verwechselung“, „Versehen“, „Mißgriff“ wiedergeben. Der Ausdruck stammt jedenfalls aus den logisch-grammatischen Studien des Mittelalters; wenigstens findet er sich nicht bei den römischen Schriftstellern. Die ursprüngliche Form scheint quid pro quod gewesen zu sein, die jetzt übliche Form aber eine durch die Franzosen gebildete und in's Deutsche übertragene Abkürzung zu sein.

5) unmittelbar hinter der zuletzt angezogenen Stelle (a. a. O. p. 79). Die Worte sind v. d. H. übersetzt.

sind diese Exempel? Von wem anders als von ihm selbst? Und welches sind jene zwei oder drei Manieren? Wir wollen geschwind sehen. — „Die „erste", sagt er, „ist, wenn ein sehr Tugendhafter durch einen sehr Laster-„haften verfolgt wird, der Gefahr aber entkömmt, und so, daß der Laster-„hafte sich selbst darin verstricket, wie es in der Rodogune[6] und im Hera-„klius[7] geschiehet, wo es ganz unerträglich würde gewesen sein, wenn in „dem ersten Stücke Antiochus und Rodogune, und in dem andern Heraklius, „Pulcheria und Martian umgekommen wären, Cleopatra und Phokas aber „triumphiret hätten. Das Unglück der erstern erweckt ein Mitleid, welches „durch den Abscheu, den wir wider ihre Verfolger haben, nicht erstickt wird, „weil man beständig hofft, daß sich irgend ein glücklicher Zufall eräugnen „werde, der sie nicht unterliegen lasse." Das mag Corneille sonst jemanden weiß machen, daß Aristoteles diese Manier nicht gekannt habe! Er hat sie so wohl gekannt, daß er sie, wo nicht gänzlich verworfen, wenigstens mit ausdrücklichen Worten für angemessener der Komödie als Tragödie erklärt hat.[8] Wie war es möglich, daß Corneille dieses vergessen hatte? Aber so geht es allen, die im voraus ihre Sache zu der Sache der Wahrheit machen. Im Grunde gehört diese Manier auch gar nicht zu dem vorhabenden Falle.

---

6) s. o. S. 181 ff.

7) s. o. St. LXXV. A. 14. Pulcheria ist die Tochter des Mauritius und in Liebe dem Martian zugethan, der, ein Sohn des Phocas, seines Vaters Greuelthaten verabscheut.

8) s. Dichtkunst Cap. XIII. Susemihl übersetzt: (§ 7) „Und erst den zweiten Rang nimmt hiernach, während ihr von Manchen (wie gesagt) der erste zuertheilt wird, eine solche Dichtung ein, welche auf einen zwiefältigen Ausgang angelegt ist, wie z. B. die Odyssee, und entgegengesetzt endet für die Besseren und für die Schlechteren, und sie gilt für die vorzüglichste nur in Folge der Rücksichtnahme auf die Schwäche des Theaterpublicums, denn von einer solchen Rücksicht lassen sich (nur zu oft) die Dichter leiten und suchen es den Zuschauern nach Wunsch zu machen. — — — (§ 8) Dies ist aber nicht diejenige Art von Genuß, welche man von einer Tragödie haben soll, sondern vielmehr die, welche der Komödie eigenthümlich ist, denn in dieser gehen Die, welche im Verlaufe der Handlung die ärgsten Feinde sind, wie Orestes und Aegisthos, zum Schlusse als Freunde aus einander, und kein Mensch fällt in ihr von der Hand eines anderen." — Es sei bemerkt, daß zwischen § 7 und 8 eine Lücke anzunehmen ist, indem offenbar eine genauere Erklärung über den gemischten Ausgang und eine Erwähnung des rein glücklichen Ausgangs ausgefallen ist. Denn der ganze § 8 „paßt", wie Susemihl (a. a. O. S. 247, Anm. 127) und Ueberweg (a. a. O. S. 71, Anm. 59) mit Recht hervorheben, „nicht recht auf eine Tragödie von gemischtem, sondern von rein glücklichem, durch schließliche Versöhnung aller streitenden Parteien hervorgebrachtem Ausgange. Nimmt man aber an, daß vor demselben etwas ausgefallen ist, worin von einem solch gemischten Ausgange die Rede war, und demselben vollends erst der dritte unterste Rang zugewiesen ward, dann gewinnt erst das „„wie Orestes und Aegisthos"" einen rechten Sinn, indem Aristoteles dabei die Tragödie noch mit im Auge hatte, während dies Beispiel unmittelbar von der Komödie kaum recht anwendbar ist."

Denn nach ihr wird der Tugendhafte nicht unglücklich, sondern befindet sich nur auf dem Wege zum Unglücke, welches gar wohl mitleidige Besorgnisse für ihn erregen kann, ohne gräßlich zu sein. — Nun, die zweite Manier! „Auch kann es sich zutragen", sagt Corneille,[9] „daß ein sehr tugendhafter „Mann verfolgt wird und auf Befehl eines andern umkömmt, der nicht „lasterhaft genug ist, unsern Unwillen allzusehr zu verdienen, indem er in „der Verfolgung, die er wider den Tugendhaften betreibet, mehr Schwach- „heit als Bosheit zeiget. Wenn Felix seinen Eidam Polyeukt umkommen „läßt,[10] so ist es nicht aus wüthendem Eifer gegen die Christen, der ihn 345
„uns verabscheuungswürdig machen würde, sondern blos aus kriechender „Furchtsamkeit, die sich nicht getrauet, ihn in Gegenwart des Severus zu „retten, vor dessen Hasse und Rache er in Sorgen stehet. Man fasset also „wohl einigen Unwillen gegen ihn, und mißbilliget sein Verfahren; doch „überwiegt dieser Unwille nicht das Mitleid, welches wir für den Polyeukt „empfinden, und verhindert auch nicht, daß ihn seine wunderbare Bekehrung, „zum Schlusse des Stücks, nicht völlig wieder mit den Zuhörern aus- „söhnen sollte." Tragische Stümper, denke ich, hat es wohl zu allen Zeiten, und selbst in Athen gegeben. Warum sollte es also dem Aristoteles an einem Stücke von ähnlicher Einrichtung gefehlt haben, um daraus eben so erleuchtet zu werden, als Corneille? Possen! Die furchtsamen, schwanken, unentschlossenen Charaktere, wie Felix, sind in dergleichen Stücken ein Fehler mehr, und machen sie noch oben darein ihrer Seits kalt und ekel, ohne sie auf der andern Seite im geringsten weniger gräßlich zu machen. Denn, wie gesagt, das Gräßliche liegt nicht in dem Unwillen oder Abscheu, den sie erwecken, sondern in dem Unglücke selbst, das jene unverschuldet trifft; das sie einmal so unverschuldet trifft als das andere, ihre Verfolger mögen böse oder schwach sein; mögen mit oder ohne Vorsatz ihnen so hart fallen. Der Gedanke ist an und für sich selbst gräßlich, daß es Menschen geben kann, die ohne alle ihr Verschulden unglücklich sind. Die Heiden hätten diesen gräßlichen Gedanken so weit von sich zu entfernen gesucht als möglich, und wir wollten ihn nähren? wir wollten uns an Schauspielen vergnügen, die ihn bestätigen? wir? die Religion und Vernunft überzeuget haben sollte, daß er eben so unrichtig als gotteslästerlich ist? — Das nehmliche würde sicherlich auch gegen die dritte Manier gelten, wenn sie Corneille nicht selbst näher anzugeben vergessen hätte.

5. Auch gegen das, was Aristoteles von der Unschicklichkeit eines ganz Lasterhaften zum tragischen Helden sagt, als dessen Unglück weder Mitleid noch Furcht erregen könne, bringt Corneille seine Läuterungen

---

9) s. ebd. wie in A. 5.
10) im Polyeukt s. o. St. II. A. 8.

bei.[11] Mitleid zwar, gesteht er zu, könne er nicht erregen, aber Furcht allerdings. Denn ob sich schon keiner von den Zuschauern der Laster desselben fähig glaube und folglich auch desselben ganzes Unglück nicht zu befürchten habe, so könne doch ein jeder irgend eine jenen Lastern ähnliche Unvollkommenheit bei sich hegen, und durch die Furcht vor den zwar proportionirten,
346 aber doch noch immer unglücklichen Folgen derselben, gegen sie auf seiner Hut zu sein lernen. Doch dieses gründet sich auf den falschen Begriff, welchen Corneille von der Furcht und von der Reinigung der in der Tragödie zu erweckenden Leidenschaften hatte, und widerspricht sich selbst. Denn ich habe schon gezeigt,[12] daß die Erregung des Mitleids von der Erregung der Furcht unzertrennlich ist, und daß der Bösewicht, wenn es möglich wäre, daß er unsere Furcht erregen könne, auch nothwendig unser Mitleid erregen müßte. Da er aber dieses, wie Corneille selbst zugesteht, nicht kann, so kann er auch jenes nicht und bleibt gänzlich ungeschickt, die Absicht der Tragödie erreichen zu helfen. Ja Aristoteles hält ihn hierzu noch für ungeschickter als den ganz tugendhaften Mann; denn er will ausdrücklich, Falls man den Held aus der mittleren Gattung nicht haben könne, daß man ihn eher besser als schlimmer wählen solle. Die Ursache ist klar; ein Mensch kann sehr gut sein und doch mehr als eine Schwachheit haben, mehr als einen Fehler begehen, wodurch er sich in ein unabsehliches Unglück stürzet, das uns mit Mitleid und Wehmuth erfüllet, ohne im geringsten gräßlich zu sein, weil es die natürliche Folge seines Fehlers ist. — Was Du Bos[13] von dem Gebrauche der lasterhaften Personen in der Tragödie

---

11) s. ebd. (a. a. O. p. 74).

12) S. 428 ff.

13) **Jean Baptiste Du Bos** (aus Beauvais, 1670—1742) studirte zuerst Theologie, dann Staatsrecht. Nachdem er einige Jahre im diplomatischen Dienste Verwendung gefunden hatte, zog er sich von der politischen Laufbahn zurück und widmete sich ganz der Geschichte und Literatur. Im Jahre 1720 wurde er wegen seiner Werke in die Akademie aufgenommen und zwei Jahre später an Dacier's Stelle zum beständigen Secretair derselben ernannt. Abgesehen von einigen historischen Werken, die hier nicht in Betracht kommen, veröffentlichte er Paris 1719 in 2 Bden. (wiederholt abgedruckt auch in 3 Bden.): Reflexions critiques sur la poésie et sur la peinture, Betrachtungen, die „durch ihre Feinheit und Tiefe namentlich auf Bodmer und Breitinger, Sulzer, Lessing und Winkelmann den bedeutendsten Einfluß ausübten" (s. H. Hettner, Französische Literaturgeschichte S. 269; desgl. E. Grosse in den Wissenschaftlichen Monatsblättern 1876, Heft 1, S. 7—12). Du Bos gebührt das Verdienst, zuerst den Versuch gemacht zu haben, „die Kunst auf einen allgemeinen Grundsatz zu bauen und aus demselben die Richtigkeit der Regeln zu zeigen." Wie sehr Lessing das Buch schätzte, geht daraus hervor, daß er einen Theil desselben übersetzte und in der Theatralischen Bibliothek veröffentlichte (s. Hempel'sche Ausg. von Lessing's W. Bd. XI. 1. S. 521 ff.; die Vorrede zur Uebersetzung auch bei L.-M. Bd. IV. S. 382); und noch i. J. 1760 heißt es bei Gelegenheit der Besprechung eines neuen Abdrucks der Reflexions (Dresden bei Walther) in Nicolai's Bibliothek der schönen Wissenschaften

sagt, ist das nicht, was Corneille will. Du Bos will sie nur zu den Nebenrollen erlauben, blos zu Werkzeugen, die Hauptpersonen weniger schuldig zu machen, blos zur Abstechung. Corneille aber will das vornehmste Interesse auf sie beruhen lassen, so wie in der Rodogune, und das ist es eigentlich, was mit der Absicht der Tragödie streitet, und nicht jenes. Du Bos merket dabei auch sehr richtig an, daß das Unglück dieser subalternen Bösewichte keinen Eindruck auf uns mache. Kaum, sagt er, daß man den Tod des Narciß im Britannicus[14] bemerkt. Aber also sollte sich der Dichter auch schon deswegen ihrer so viel als möglich enthalten. Denn wenn ihr Unglück die Absicht der Tragödie nicht unmittelbar befördert, wenn sie bloße Hülfsmittel sind, durch die sie der Dichter desto besser mit andern Personen zu erreichen sucht, so ist es unstreitig, daß das Stück noch besser sein würde, wenn es die nehmliche Wirkung ohne sie hätte. Je simpler eine Maschine ist, je weniger Federn und Räder und Gewichte sie hat, desto vollkommener ist sie.

Dreiundachtzigstes Stück.

Den 16. Februar 1768.

6. Und endlich, die Mißdeutung der ersten und wesentlichsten Eigen- 347
schaft, welche Aristoteles für die Sitten der tragischen Personen fodert! Sie

---

Bd. VI. S. 129: „Ein Buch von diesem Werthe, das in Frankreich selbst als ein classisches Werk angesehen wird, kann auch unter den Deutschen nicht genug ausgebreitet werden.“ Die Stelle, die Lessing oben anzieht, befindet sich im 15. Abschnitt (derselbe ist überschrieben: Des personnages de Scélérats qu'on peut introduire dans les Tragédies) des I. Bds. (Ausg. v. 1719: p. 111 f.; 1746: p. 114 ff.; 1770: p. 121 ff.) und läßt sich, etwas abgekürzt, folgendermaßen wiedergeben: „Ich bin weit davon entfernt zu behaupten, daß man Verbrecher nicht in eine Tragödie einführen dürfe. Eine derartige Dichtung soll allerdings in erster Linie Schrecken und Mitleiden für einige Personen in uns wecken, aber nicht für alle. Der Dichter kann also, um desto gewisser seinen Zweck zu erreichen, andere Leidenschaften in uns anregen, die geeignet sind, jene beiden, Schrecken nämlich und Mitleiden, desto lebhafter uns empfinden zu lassen. — Man kann also Verbrecher in eine Dichtung ebenso gut einführen, wie man Henker in ein Gemälde bringt, das den Märtyrertod eines Heiligen darstellt. — Nur darf der Dichter nicht unser Hauptinteresse für Verbrecher in Anspruch nehmen. Denn da diese an sich unfähig sein müssen, uns zu interessiren, so kann auch der Zuschauer nur in so weit Antheil an ihren Schicksalen nehmen, als dieselben untergeordnete Momente einer ihn interessirenden Haupthandlung sind; denn wer achtet auf den Tod des Narciß im Britannicus?“

14) vgl. St. XXIV. A. 7. Der Dichter läßt Narciß bei einem Volksaufstande, den Junia, die Geliebte des Britannicus, wegen des an jenem begangenen Frevels erregt, umkommen; in der letzten Scene wird der Hergang dann kurz erzählt.

sollen gut sein, die Sitten.[1] — Gut? sagt Corneille. „Wenn gut hier so „viel als tugendhaft heißen soll, so wird es mit den meisten alten und neuen „Tragödien übel aussehen, in welchen schlechte und lasterhafte, wenigstens „mit einer Schwachheit, die nächst der Tugend so recht nicht bestehen kann, „behaftete Personen genug vorkommen.“ Besonders ist ihm für seine Cleopatra in der Rodogune bange. Die Güte, welche Aristoteles fodert, will er also durchaus für keine moralische Güte gelten lassen; es muß eine andere Art von Güte sein, die sich mit dem moralisch Bösen eben so wohl verträgt als mit dem moralisch Guten. Gleichwohl meinet Aristoteles schlechterdings eine moralische Güte, nur daß ihm tugendhafte Personen, und Personen, welche in gewissen Umständen tugendhafte Sitten zeigen, nicht einerlei sind. Kurz, Corneille verbindet eine ganz falsche Idee mit dem Worte Sitten, und was die Proäresis[2] ist, durch welche allein, nach unserm Weltweisen, freie Handlungen zu guten oder bösen Sitten werden, hat er gar nicht verstanden. Ich kann mich jetzt nicht in einen weitläuftigen Beweis einlassen; er läßt sich nur durch den Zusammenhang, durch die syllogistische Folge aller Ideen des griechischen Kunstrichters einleuchtend genug führen.

1) Dichtkunst Cap. XV. § 1 heißt es (bei Susemihl S. 145): „Hinsichtlich der Charaktere [bei Lessing: Sitten, griech.: ἤθη] aber sind es vier Stücke, die man erstreben muß. Das erste und vornehmste ist, daß sie edel seien. Es wird aber Ausdruck eines Charakters überhaupt nach dem oben [Cap. VI. § 6. 17] Bemerkten die Rede oder die Handlung (nur) dann sein, wenn dieselbe eine gewisse bestimmte auf das Erreichen oder Meiden von Etwas ausgehende Absicht und Willensrichtung offenbart, Ausdruck eines edlen aber, wenn eine edle. Möglich ist aber ein solcher bei jeder Klasse von Menschen.“ — Die Corneillesche Interpretation dieser Stelle steht in der ersten Abhandlung „Vom Drama“ (a. a. O. p. 43).

2) Pro(h)äresis (griech.) ist das, was Susemihl (s. vor. Anm.) mit „bestimmte Absicht und Willensrichtung“ übersetzt. In der Nikomachischen Ethik Bch. III. Cap. 1—3 und Bch. V. Cap. 10 wird dieser Begriff näher von Aristoteles erörtert. Lessing zieht es indessen vor, hier nicht weiter darauf einzugehen, er wäre sonst genöthigt gewesen, die „syllogistische Folge aller Ideen des Philosophen“ nachzuweisen, d. h. also, das logische Verhältniß aufzudecken, in welchem die hier in der Poetik geäußerten Gedanken zu den in der Ethik niedergelegten stehen. Er hätte zeigen müssen, „wie der sittliche Werth jeder einzelnen Handlung und auch der Charakter des Menschen überhaupt nur durch die Gesinnung bestimmt wird, in welcher die Handlung ausgeführt wird; es kann eine Handlung an sich ein Unrecht sein, ohne daß der, welcher sie begeht, dadurch selbst ein ungerechter oder schlechter Mensch wird, wenn nämlich die Handlung im Irrthum, in Unkenntniß des Unrechts begangen wird. Der Irrthum ist dasjenige, was eine derartige Handlung nach Aristoteles nur zu einem „„Fehler““ [ἁμάρτημα] macht, welcher den sittlichen Charakter des Menschen nicht verändert. So kann Aristoteles eine Schuld an dem tragischen Helden fordern und dennoch es als erstes Gesetz für die Charaktere hinstellen, daß dieselben gut seien“ (s. Gotschlich a. a. O. S. 87 f.). Wenn Lessing in Bezug auf diesen Nachweis, den er hier zu führen ablehnt, uns auf eine andere Gelegenheit vertröstet, so dachte er dabei wohl ohne Zweifel an den Commentar zur Poetik, mit desse Abfassung er sich damals trug (vgl. St. LXXIV. A. 6).

Ich verspare ihn daher auf eine andere Gelegenheit, da es bei dieser ohnedem nur darauf ankömmt, zu zeigen, was für einen unglücklichen Ausweg Corneille bei Verfehlung des richtigen Weges ergriffen. Dieser Ausweg lief dahin, daß Aristoteles unter der Güte der Sitten den glänzenden und erhabnen Charakter irgend einer tugendhaften oder strafbaren Neigung verstehe, so wie sie der eingeführten Person entweder eigenthümlich zukomme oder ihr schicklich beigeleget werden könne. „Cleopatra in der Rodogune", sagt er,[3] „ist äußerst böse; da ist kein Meuchelmord, vor dem sie sich scheue, wenn „er sie nur auf dem Throne zu erhalten vermag, den sie allem in der 348
„Welt vorzieht, so heftig ist ihre Herrschsucht. Aber alle ihre Verbrechen „sind mit einer gewissen Größe der Seele verbunden, die so etwas Erhabenes hat, daß man, indem man ihre Handlungen verdammet, doch die „Quelle, woraus sie entspringen, bewundern muß. Eben dieses getraue ich „mir von dem Lügner[4] zu sagen. Das Lügen ist unstreitig eine lasterhafte

---

3) an der oben Anm. 1. a. E. angeführten Stelle.

4) Le Menteur, ein Lustspiel in Versen und fünf Acten, welches Corneille im J. 1642 nach einem spanischen Originale dichtete (vgl. St. XLVI. A. 4. S. 271). Da Letzteres zuerst im (unächten) 22. Bd. der Komödien des Lope (Zaragoza, 1630) erschienen war, so ward es anfangs irrthümlich letzterem zugeschrieben. Allein schon wenige Jahre später machte Juan Ruiz de Alarcon y Mendoza (aus der mexikanischen Provinz Tasco gebürtig, siedelte um 1620 nach Spanien über; Geburts- wie Todesjahr ist unbekannt) sein Autorrecht geltend und nahm das Stück in den zweiten Band seiner Komödien (Barcelona, 1634) auf, indem er sich in der Vorrede bitter beklagte, daß dasselbe gleichwie auch mehrere andere „Krähen zu Federn habe dienen müssen, um sich damit zu schmücken" (s. v. Schack a. a. O. Bd. II. S. 610. 612. 624). Corneille verdankt diesem seinem Vorbilde zu viel, als daß seine Bearbeitung ihm viel Lob einbringen könnte. Sieht man indes von der völlig verfehlten Wahl des Stoffes ab, so wird man immerhin Görres (Zur Würdigung Corneille's. Programm der Realschule zu Bromberg 1874 S. 19) beistimmen können, daß es kein Stück ist „im Sinne seiner Jugendkomödien, oder eine Posse Hardy's in veredelter Manier, sondern ein lebensvolles, gut gruppirtes dramatisches Gemälde, das reich ist an feinem Witz, gesunder Komik und tüchtiger energisch durchgeführter Charakteristik, ein meisterhaftes Vorbild für Molière." Der Inhalt des Stückes läßt sich kurz so zusammenfassen: Dorante, der zu Poitiers die Rechte studirt hat, weilt kaum einen Tag zu Paris, als er auch schon durch die bodenlosesten Lügen unter seinen Bekannten die größte Verwirrung angestiftet hat. Einem Mädchen, an dem er Gefallen findet, lügt er vor, daß er bereits seit einem Jahre ihr insgeheim den Hof mache, daß er als ein gewaltiger Held im Kriege gegen Deutschland aller Augen auf sich gelenkt habe; seinem Freunde macht er weiß, daß er in der letzten Nacht mit der Geliebten desselben und einigen Freundinnen eine herrliche Wasserpartie veranstaltet habe, und seinem eigenen Vater, der ihm ein Mädchen zur Frau geben will, erzählt er in ausführlicher Weise, wie er durch sonderbare Umstände bereits in Poitiers in die Lage versetzt worden wäre, sich zu verheirathen u. s. w. Aus diesen und ähnlichen Lügen ergiebt sich eine Unmasse von Verwickelungen, und als dann die Unwahrheiten eine nach der anderen sich herausstellen, weiß Dorante sich auf überraschende Weise durch immer neue Lügen aus der Schlinge zu ziehen. Die Erfindungsgabe, der Geist, die Schlagfertigkeit und Unverfrorenheit, mit der

„Angewohnheit; allein Doran bringt seine Lügen mit einer solchen Gegen„wart des Geistes, mit so vieler Lebhaftigkeit vor, daß diese Unvollkommen„heit ihm ordentlich wohl läßt, und die Zuschauer gestehen müssen, daß die „Gabe, so zu lügen, ein Laster sei, dessen kein Dummkopf fähig ist." — Wahrlich, einen verderblicheren Einfall hätte Corneille nicht haben können! Befolget ihn in der Ausführung, und es ist um alle Wahrheit, um alle Täuschung, um allen sittlichen Nutzen der Tragödie gethan! Denn die Tugend, die immer bescheiden und einfältig ist, wird durch jenen glänzenden Charakter eitel und romantisch, das Laster aber mit einem Firniß überzogen, der uns überall blendet, wir mögen es aus einem Gesichtspunkte nehmen, aus welchem wir wollen. Thorheit, bloß durch die unglücklichen Folgen von dem Laster abschrecken wollen, indem man die innere Häßlichkeit desselben verbirgt! Die Folgen sind zufällig, und die Erfahrung lehrt, daß sie eben so oft glücklich als unglücklich fallen. Dieses bezieht sich auf die Reinigung der Leidenschaften, wie sie Corneille sich dachte. Wie ich mir sie vorstelle, wie sie Aristoteles gelehrt hat, ist sie vollends nicht mit jenem trügerischen Glanze zu verbinden. Die falsche Folie,[5] die so dem Laster untergelegt wird, macht, daß ich Vollkommenheiten erkenne, wo keine sind; macht, daß ich Mitleiden habe, wo ich keines haben sollte. — Zwar hat schon Dacier dieser Erklärung widersprochen,[6] aber aus untriftigern Gründen, und es fehlt nicht viel, daß die, welche er mit dem Pater Le Bossu[7] dafür annimmt,

---

alle diese Lügen vorgebracht werden, söhnen uns mit dem Helden des Stückes einigermaßen aus, so daß man ihm den Besitz der schließlich doch errungenen Geliebten beinahe gönnt. — Von der Fortsetzung des Lügners (La Suite du Menteur), die Corneille ein Jahr später dichtete, läßt sich wenig Rühmliches sagen.

5) Folie (lat. folium = Blatt), ein dünnes Blättchen Metall, Papier oder dergl., das durchsichtigen Stoffen z. B. Edelsteinen untergelegt wird, um dadurch deren Glanz zu erhöhen, wird dann in übertragener Bedeutung von allem Unechten, Unedlen, Trügerischen gebraucht, das als Unterlage einer anderen Sache dazu dient, den Werth der letzteren scheinbar zu erhöhen.

6) s. die 36. Anmerkung zu Chap. VI und die 1. Anmerkung zu Chap. XVI.

7) **René le Bossu** (aus Paris, 1631—1680) widmete sich, nachdem er zu Nanterre Theologie studirt, dem Unterrichte und trat als Domherr in den Orden der heiligen Genovefa ein. In den letzten Jahren seines Lebens, die er in stiller Zurückgezogenheit verbrachte, veröffentlichte er unter anderem 1675: Traité du poème épique, ein ziemlich umfangreiches Buch, das von Dacier sowohl wie auch von Curtius wiederholt angeführt wird, von letzterem freilich in der Regel nur, um den Standpunkt des Verfassers zu widerlegen. Was Lessing oben im Auge hat, ergiebt sich aus Dacier (a. a. O.). Danach hatte Le Bossu geglaubt, in des Horaz (Dichtkunst V. 156) Worten: (notandi tibi sunt mores d. h.) „Du mußt genau wahrnehmen die Sitten", den Sinn der aristotelischen Stelle wiedergefunden zu haben, und Dacier giebt ihm darin Recht. Kenner der beiden Sprachen werden indes einsehen, daß die Uebersetzung mit marquées zum mindestens zweideutig ist.

nicht eben so nachtheilig ist, wenigstens den poetischen Vollkommenheiten des Stücks eben so nachtheilig werden kann. Er meinet nehmlich, „die Sitten sollen gut sein“, heiße nichts mehr als, sie sollen gut ausgedrückt sein, qu'elles soient bien marquées. Das ist allerdings eine Regel, die, richtig verstanden, an ihrer Stelle aller Aufmerksamkeit des dramatischen Dichters würdig ist. Aber wenn es die französischen Muster nur nicht bewiesen, daß man „gut ausdrücken“ für stark ausdrücken genommen hätte. Man hat den Ausdruck überladen, man hat Druck auf Druck gesetzt, bis aus charakterisirten Personen personifirte Charaktere, aus lasterhaften oder 349
tugendhaften Menschen hagere Gerippe von Lastern und Tugenden geworden sind. —

Hier will ich diese Materie abbrechen. Wer ihr gewachsen ist, mag die Anwendung auf unsern Richard selbst machen.[8]

Vom Herzog Michel,[9] welcher auf den Richard folgte, brauche ich

---

8) Weiße hat diese Anwendung zwar nicht selbst gemacht, er ließ sich aber (vgl. u. a. Gervinus Bd. IV[5] S. 420) von der Lessingschen Kritik so einschüchtern, daß er sich von der Tragödie ab- und der Oper zuwandte. Wenn er auch äußerlich gute Miene zum bösen Spiele machte, so ging ihm das scharfe Urtheil seines Freundes, der ihn nur deshalb, wie Gervinus (a. a. O. S. 418 ff.) urtheilt, so anfuhr, weil er das grellste und letzte Beispiel des französischen Geschmackes war, welchem Lessing um jeden Preis ein Ziel zu setzen strebte, doch sehr nahe. Diesem Gefühle lieh er bei dem Wiederabdruck seines Richard (Trauerspiele Bd. I, 1776) in der Vorrede durch folgende Worte Ausdruck: „Ich gestehe es gern, daß ich bittere und harte Kritiken scheue, so sehr ich freundschaftliche und gerechte Beurtheilungen verehre und zu meiner Besserung anwende, und daß ich mir ohne Noth nicht gern unruhige Tage mache, ob ich mich gleich meiner Arbeit nicht schäme. Ich habe sie nach meinem Vermögen und nach Beschaffenheit meiner Umstände gemacht. Genie kann man sich nicht mehr geben, als man von der Natur empfangen hat; und worauf man es am besten anwenden kann, weiß man vielleicht nicht eher, als bis die Arbeiten vollbracht sind.“ — Aber Weiße ist durch Lessing nicht belehrt, sondern nur geschreckt worden. Das beweist der Schluß der angezogenen Vorrede, wo es heißt: „Ich für meine Person freue mich der schönen Natur unter der scheinbaren Wildniß eines englischen Gartens eben so sehr, als wenn ich sie unter der Kunst, wenn sie nur nicht durch eine ekle Symmetrie ganz unterdrückt wird, in einem Garten von Versailles und Marly erblicke; sowie ich mich auch nicht überreden kann, deswegen den Aristoteles für einen Dummkopf zu halten, weil seine gewiß aus der Natur des Menschen tief hervorgeholten und weisen Regeln gerade nicht auf die unsterblichen Werke eines Shakespeare passen.“

9) Herzog Michel, ein Lustspiel Krüger's, von einer Handlung und in Alexandrinern gedichtet, wurde zum ersten Male in Leipzig am 19. Januar 1750 aufgeführt. Inhalt: Michel war bisher der fleißige Knecht des Bauers Andreas gewesen und mit dessen Tochter Hannchen verlobt; plötzlich aber hat er ohne Angabe eines Grundes seinen Dienst verlassen und treibt sich müßiggängerisch umher. Vater Andreas theilt dies entrüstet seiner Tochter mit und fordert sie auf, dem Undankbaren zu entsagen. Hannchen aber will nichts davon wissen und bittet den Vater, Michel doch dies eine Mal noch zu verzeihen, da man ja noch nicht einmal wisse, wodurch der Arme irregeleitet sei. Der gutmüthige Großbauer ist eben darauf eingegangen, als Michel erscheint. Anstatt aber die dargebotene Hand der Verzeihung anzunehmen, stößt sie der Verblendete in thörichtem

wohl nichts zu sagen. Auf welchem Theater wird er nicht gespielt, und wer

---

Hochmuthe zurück. Er faselt nur von Reich= und Vornehmwerden; wenn er nur erst Herzog sei, wolle er alle belohnen, welche es mit ihm gut gemeint hätten, und wenn Andreas ihn jetzt in Ruhe lasse, so solle er Graf, „vielleicht gar Supperndente" werden. Verblüfft und verwirrt entfernt sich Andreas unter tiefen Verbeugungen, sendet aber Hannchen, um Michel weiter auszuforschen. Dieser jedoch empfängt sie mit gleichem Hochmuthe, und als sie ihn an seine Liebe erinnert, meint er, von ihrer Heirath könne jetzt nicht mehr die Rede sein, er wolle sie aber, wenn er erst Herzog wäre, zu seiner „Mattresse" erheben. Er muß dem naiven Mädchen die Bedeutung des Wortes erklären, worauf sie ihn entrüstet einen Schelm nennt und sich klagend wegwendet. Da bricht der zukünftige Herzog in klägliches Weinen aus und entfernt sich, kehrt aber gleich darauf mit einer Nachtigall in der Hand zurück und beginnt nun zu erzählen, wie er sein Glück machen werde. Er habe diesen Vogel vor einigen Tagen gefangen, und da der Junker auf dem benachbarten Gute vor einem Jahre einen solchen mit zwölf Thalern gekauft habe, so werde er auch jetzt für seinen Gefangenen so viel bekommen. Mit dem gelösten Gelde wolle er sich dann zwei Kühe anschaffen, diese würden sich bald auf sechzehn vermehren; dann werde er sie verkaufen und sich Aecker dafür erstehen; die Ernte von diesen werde er aufspeichern, dann würde ein Mißjahr und darauf Theurung kommen, er aber werde für sein aufbewahrtes Getreide viel Geld lösen, dann in die Stadt ziehen, Pfandverleiher werden und so zu großem Reichthum kommen. Der Adel müsse ihm dann bewilligt werden, der Hof werde sich um seine Gunst bewerben, und man werde ihn zum „geheimbe Rath" ernennen; Gräfinnen würden sich natürlich um seine Hand bewerben, er aber nur eine Herzogin nehmen und so Herzog werden. Auch diese will er dann tyrannisiren, und sie selbst soll ihm aufwarten und zwar stets mit Bier und Schweinebraten, seinem Lieblingsessen. Mit Hannchen beginnt er eine Probe zu machen, wie er befehlen will. Sie widersetzt sich aber, und er geräth in solche Wuth, daß er sie schlagen will; dabei aber entwischt ihm die Nachtigall, auf deren Besitz er sein ganzes Luftschloß gebaut hat. Er steigt jammernd aus seiner Höhe herab und wird wieder der alte Michel. Hannchen nähert er sich jetzt wieder, um sie demüthig um Verzeihung zu bitten. Zuerst verspottet sie ihn mit seinen eigenen verdrehten Redensarten, vergiebt ihm aber zuletzt doch, und Michel schließt getröstet:

„Ich, Herzog, geh' nun wieder an den Pflug.
Ja, leider ich muß thun, was meine Väter thaten.
(Er umarmt Hannchen)
Du bist mein Herzogthum, mein Bier, mein Schweinebraten."

Der Recensent in der Bibliothek der schönen Wissenschaften, Thl. X (1763) S. 251 urtheilt über das Stück folgendermaßen: „Die bäurischen Sitten verunzieren es nicht, und es ist voller naiven Gemälde und feinen satirischen Zügen, und eines der angenehmsten Nachspiele; ungeachtet es nur aus drei Personen besteht, unterhält es doch. Wir würden einige Züge daraus geben, allein es ist schon verschiedene Male einzeln gedruckt und in jedermanns Händen." Die Beliebtheit des Stückes erhellt auch aus der häufigen Aufführung desselben, von der uns in den berühmtesten Werken über die damaligen Bühnen berichtet wird, vgl. u. a. F. L. Schröder's Leben von Meyer (Ausgabe vom J. 1823) S. 24. 25; Schütze, Hamburg. Theatergeschichte S. 280—282 („Herzog Michel fünfmal gegeben" im Jahre 1754 von der Schönemannschen Truppe). Und bekannt ist ja die Stelle in Goethe's „Dichtung und Wahrheit" 7. Buch (Ausgabe in 40 Bänden bei Ph. Reclam Bd. XXIII S. 49): „Wir sangen die Lieder von Zachariae, spielten den Herzog Michel von Krüger, wobei ein zusammengeknüpftes Schnupftuch die Stelle der Nachtigall vertreten mußte."

hat ihn nicht gesehen oder gelesen? Krüger[10] hat indeß das wenigste Verdienst darum; denn er ist ganz aus einer Erzählung in den Bremischen Beiträgen[11] genommen. Die vielen guten satirischen Züge, die er enthält,

---

10) Ueber Joh. Chr. Krüger s. St. XXVIII. A. 3. Es scheint indeß geboten, hier noch Einiges über das Leben dieses Mannes nachzuholen. Ein geborener Berliner, bezog Krüger, nachdem er auf dem grauen Kloster (s. u. A. 15) vorgebildet worden war, die Universitäten Halle und Frankfurt a/O., um Theologie zu studiren. Doch die Geldmittel gingen ihm aus, und er konnte seine Studien nicht fortsetzen. Da er zu blöde war, sich um ein Amt oder eine Hauslehrerstelle zu bewerben, kehrte er nach seiner Vaterstadt Berlin zurück, weil er hoffte, dort am ehesten Unterstützung zu finden und seine akademischen Studien vollenden zu können. Allein vergebens. Da er ein offener und ehrlicher Charakter war, der nicht schmeicheln konnte noch wollte, glückte es ihm nirgends. Um nicht zu verhungern, machte er nothgedrungen Verse. Zu derselben Zeit befand sich die Schönemannsche Schauspielertruppe in Berlin. Noth und wohl auch Liebe zur Kunst ließen Krüger den Entschluß fassen, Schauspieler zu werden, und Schönemann nahm ihn freudig auf, da er seine Talente schätzte und in ihm, dem akademisch Gebildeten, eine Stütze seiner Truppe zu finden hoffte. Das geschah im Jahre 1742. Krüger widmete sich nun mit Eifer seinem neuen Berufe und erzielte gute Erfolge, obgleich sein Aeußeres nicht angenehm und seine dumpfe und hohle Stimme ihm hinderlich war. Daneben setzte er seine Studien und poetischen Versuche unermüdlich fort. Mit der Schönemannschen Gesellschaft ging er dann nach Leipzig und trat mit den dort lebenden Dichtern, z. B. mit Gellert, in innigen Verkehr. Später finden wir ihn mit seiner Truppe in Braunschweig, wo er mit Gärtner, Ebert und Zachariae, den damaligen literarischen Größen der Welfenstadt, in gleicher Weise Umgang pflegte. Da seine Stellung ihm aber nicht genügenden Unterhalt bot, konnte er nur geringe Zeit seinen poetischen Arbeiten widmen und war gezwungen, Uebersetzungen für das Theater zu machen; die berühmteste ist die bereits St. XXVIII. A. 3 erwähnte des Marivaux. Aber unter den fortwährenden Mühen und mit Kummer und Hunger kämpfend, strengte er sich zu sehr an, und da er von Natur einen sehr schwachen Körper besaß, bildete sich bei ihm eine Hektik aus, welcher er am 23. August 1750 zu Hamburg erlag. „Wie viel“, sagt sein Freund und Biograph Löwen, hat die Tugend, die Dichtkunst, das Theater verloren! Er war voll Ehrfurcht gegen die heiligsten Pflichten der Religion, aufrichtig und dienstfertig gegen seine Nebenmenschen, stets bescheiden mit seinen Gaben, immer mit seinem mäßigen Glücke vergnügt, ein Feind der Thorheit, nicht der Thoren. — Er war ganz Zärtlichkeit gegen seine Freunde, unermüdet in seinem Berufe, geduldig in seinen Leiden, getrost und freudig im Tode.“

11) d. i. in den Neuen Beiträgen zum Vergnügen des Verstandes und des Witzes, die von 1745 an zu Bremen gedruckt erschienen. Außer Joh. Ad. Schlegel schrieben für dieselben Chr. Fürchtegott Gellert, Gottlieb Wilh. Rabener, Friedr. Wilh. Zachariae und Joh. Elias Schlegel, lauter junge Dichter, die im Gegensatz zu Gottsched eine freiere Richtung verfolgten. Die obenerwähnte Erzählung, in Versen geschrieben, führt den Titel: „Das ausgerechnete Glück“ und steht Bd. IV, 1. Stück, 1747, S. 32—40. Um dem Leser ein Urtheil darüber zu ermöglichen, in wie weit Krüger den ihm dort gebotenen Stoff benutzt hat, möge folgende Inhaltsangabe hier einen Platz finden:

Wie allgemein herrscht nicht der Wunsch nach Glücke!
Wie stumpf macht er die schärfsten Blicke!

gehören jenem Dichter, so wie der ganze Verfolg der Fabel. Krügern gehört nichts als die dramatische Form. Doch hat wirklich unsere Bühne

---

Michel, ein Tagelöhner,
Der das, was er des Tags verzehrte,
Sich erst und zwar mit Noth denselben Tag erwarb,
Und der doch herzlich gern Carossen rasseln hörte,
Und wenn er Reiche sah, fast vor Verdrusse starb,

hat eine Nachtigall gefangen, der er es ansieht, daß sie sehr schön schlägt; er hofft deshalb, daß er vom Herrn für sie, wie neulich Steffen für ein solches Vögelchen, zwölf Thaler bekommen würde. Er ist zuerst im Unklaren, was er mit dieser Menge Geldes anfangen soll, findet aber bei seinem großen Scharfsinne, daß er am besten thun wird, für dieses Geld sich zwei Kühe anzuschaffen, die alle Jahre kalben und sich so vermehren werden, daß daraus nach drei Jahren sechszehn geworden sind. Dafür wird er ein Feld kaufen, dessen Fruchtertrag, natürlich Korn, er bei theuern Zeiten — die werden auch ganz bestimmt eintreten — zu einem ungeheueren Preise losschlagen wird, um sich für das gewonnene Geld ein Wirthshaus bei Leipzig zu pachten. Aber auch in dieser Schenke wird Michel nicht bleiben, sondern, wenn er genug dort eingenommen hat, sie nach drei oder vier Jahren wiederum verkaufen. Dann zieht er in die Stadt und leiht sein Geld an Arme zu 12 % gegen Pfand, „wie es der Pfarrer auch thut.“ Ist er erst in der Stadt, dann werden seine Kleider und Pferde und Wagen gekauft, daß er den Neid der Rathsherrn erweckt, und sein Ruf sich so verbreitet, daß er vom Fürsten an den Hof gezogen, nachdem er noch vorher seinem bescheidenen Namen Michel das ausdrucksvolle „von“ vorgesetzt hat, und wegen seiner Verdienste zum „Geheimderrat“ ernannt wird.

Gräfinnen werden sich bemühen,
Mich listig in ihr Garn zu ziehen.
Sie werden mir die Hand zerküssen,
Daß ich sie nehmen soll. Ja! Laßt sie schönstens grüßen!

Vielleicht wird aber der Herr Geheimderrat von Michel einer regierenden Herzogin seine Hand nicht verweigern.

Dann will ich meine Noth vergessen
Und täglich Schweinebraten essen
Und täglich in die Schenke gehn.

Aber nein, ein Herzog darf nicht mehr zu den gewöhnlichen Leuten in die Schenke gehn, sondern er trinkt Wurzner Bier, das ihm seine Frau Gemahlin holen muß.

Du gehst noch nicht? Du stolze Närrin, was?
Du willst nicht thun, was dir dein Herr befohlen?
Was? Eingebildtes Mensch? Du weigerst dich noch? Du?
Geh diesen Augenblick! Geh! Geh! Sonst schlag' ich zu.

Nun hat er jedoch schon soviel gelernt, daß er nicht mit der Faust zuschlägt, sondern mit der flachen Hand. Um dies auszuführen, öffnet er die Hand, doch ach!

Der arme Schelm hatt' aus der Acht gelassen,
Daß er in dieser Hand sein Herzogthum noch hält.
O! das war ein betrübter Fall!
Wie war nun Micheln wol zu rathen?
Denn ihm entflog die Nachtigall
Und mit ihr Herzogthum und Wurzner Bier und Braten. —

an Krügern viel verloren. Er hatte Talent zum niedrig Komischen, wie seine Candidaten[12] beweisen. Wo er aber rührend und edel sein will, ist

Verfasser dieser Erzählung ist der bereits oben und Ankündigung, Anm. 4 genannte Joh. Ad. Schlegel (geb. zu Meißen 1721, starb als Consistorialrath und Generalsuperintendent 1793); die Idee dazu hat derselbe jedoch wohl aus einer Fabel Lafontaine's (s. St. XXXIII A. 4): La laitière et le pot au lait geschöpft, die später Joh. Wilh. Ludw. Gleim (aus Ermsleben im Fürstenthum Halberstadt, 1719—1803) in seiner „Milchfrau" geschickt bearbeitet hat.

12) Die Candidaten oder Die Mittel zu einem Amt zu gelangen, ein Lustspiel in fünf Handlungen und in Prosa, zum ersten Male in Braunschweig aufgeführt am 8. Februar 1748, hat folgenden Inhalt: Im Hause des Grafen hält sich Karoline, ein verarmtes adeliges Fräulein als Kammermädchen der Gräfin auf. Hermann, der ebenso kenntnißreiche und geschickte wie brave Secretair des Grafen, hat ihre Liebe gewonnen, und sie warten nur auf ein auskömmliches Gehalt für Hermann, um sich zu vermählen. Dieses scheint sich zu bieten, als eine Rathsstelle frei wird, welche der Graf zu besetzen hat; Hermann hat auch schon die Zusage seines „Patrons". Da werden ihre Pläne zunächst durch Arnold gekreuzt, einen heruntergekommenen und unwissenden Theologen, der im gräflichen Hause nach einer wüsten Studentenzeit ein Unterkommen als Hofmeister der Kinder gefunden hat, dem Grafen aber nebenbei noch als Handlanger und Vertrauensmann bei jeder Schlechtigkeit dient. Da dieser merkt, daß der Graf ein Auge auf Karoline geworfen hat, so bietet er dem Mädchen seine Hand an, indem er ihr zugleich eröffnet, daß er auf den Grafen nicht eifersüchtig sein werde. Mit Abscheu von Karolinen zurückgestoßen, wird er auch von Hermann wegen seiner Unwissenheit und Kriecherei ausgescholten und kann dem Grafen nur ein Scheitern des schändlichen Planes melden. Allein noch sind die Liebenden nicht am Ziele ihrer Wünsche. Die Gräfin, welche der Graf nach eigenem Geständniß nur ein Vierteljahr lang nach der Vermählung geliebt hat, eine alte häßliche und frivole Kokette, die sich selbst aber noch in fast ekelhafter Weise für schön, ja bezaubernd hält, tyrannisirt ihren Gemahl, welcher nur durch ihre zahlreichen Verbindungen in seine einflußreiche Stellung gelangt ist. So hat sie es durchgesetzt, daß alle Aemter von ihr besetzt werden, um sich so von hübschen jungen Männern den Hof machen zu lassen. Auch jetzt wartet sie auf Candidaten zur Rathsherrnstelle, und alle Bitten Karolinens für ihren Hermann sind vergeblich. Zu gleicher Zeit treten denn auch bei Graf und Gräfin Bewerber um die Stelle auf. Bei ersterem Chrysander, ein Licentiat der Jurisprudenz, der aber nur ein halbes Jahr auf der Universität gewesen ist, dann aber einen armen Vetter für sich hat studiren und die Examenarbeiten machen lassen; so erlangte er jene Würde. Seine Braut stachelt ihn unausgesetzt an, sich um jene Stelle zu bewerben. Er kommt, der Graf erkennt natürlich sofort den jämmerlichen Burschen und will ihn schon fortschicken, als Chrysander ihm eine schöne Börse mit Dukaten verehrt (er „wartet ihm mit dieser Kleinigkeit auf" ist der Kunstausdruck) und ihm von seiner schönen Braut erzählt, die ihn hergesandt habe. Nun ist er des Grafen Mann, nur soll er seine Braut senden, damit diese die Zusage empfange. Unterdessen ist der zweite Candidat, Valer, von der Gräfin empfangen, hat sie durch seine Schmeicheleien bezaubert und die Zusage der Stelle erhalten. Er ist aber gar kein Rechtsgelehrter, sondern der Fähndrich v. Wirbelbach, welcher von seinem Oberst hergesandt ist, um diesen an der Gräfin zu rächen. Letztere hatte nämlich eine galante Redensart des alten Gecken in einer öffentlichen Gesellschaft scharf zurückgewiesen, und er benutzt nun ihre Vorliebe für schöne junge Männer, um sie dahin zu bringen, dem verkleideten Fähndrich die Stelle zu geben, damit dieser dieselbe dann hohnlachend zurückweise und die Gräfin so dem allgemeinen Gelächter preis-

er frostig und affectirt. Herr Löwen hat seine Schriften gesammelt,[13] unter

gebe. Es kommt wirklich fast so weit. Vorher jedoch erlaubt sich der Graf einen Angriff auf Karolinens Tugend, wird aber zurückgewiesen, und auch eine Intrigue Arnold's, die Liebenden durch Verdacht der Untreue Hermann's und Hingabe Karolinens an den Grafen zu trennen mißlingt. Valer macht der Gräfin weiter den Hof, und diese nimmt mit ekelhafter Gier jedes Wort der faden Schmeicheleien an. Der Graf, welcher beide überrascht, als Valer eben inbrünstig seiner Gemahlin die Hand küßt, entfernt sich mit den kalten Worten: „Lassen Sie sich nicht stören, mein Herr!" Unterdessen ist auch Chrysander zurückgekehrt; seine Braut soll ihm bald folgen. Auf den Rath Johann's, der Valer's Diener ist, belauscht der Licentiat hinter einer spanischen Wand die Zusammenkunft des Grafen mit seiner Braut Christinchen und hört bei dieser Gelegenheit, daß jene allerdings ein heruntergekommenes adeliges Fräulein, jedoch nur eine gemeine Buhlerin ist, die ihn in ihre Netze gelockt hat, um das „gutmüthige Schaf" auszuplündern, sich aber sonst über seine Dummheit lustig macht und dem entzückten Grafen willig selbst Umarmung und Kuß gestattet. Da naht die Gräfin mit ihrem Anbeter Valer. Jene wollen ebenfalls hinter die spanische Wand treten, wo aber Christinchen entsetzt ihren Verlobten findet. Beschämt und gebrochen entfernt sich dieser, aber nicht, ohne daß jene die Hoffnung ausspricht, den „albernen Tropf" trotzdem wieder zu gewinnen. Jetzt soll der Graf die Rathsherrnstelle an Valer geben. Er sträubt sich zwar und will Hermann vorziehen, beugt sich aber vor dem Mundwerk und dem Herrscherauge der Gattin. Als letztere „Victoria" jubelt, erklärt der Fähndrich die Wahrheit, gelobt aber Schweigen, wenn sie die Stelle Hermann geben will. Er hat nämlich inzwischen in dem Kammermädchen Karoline seine Verwandte erkannt. Ihre Väter waren Brüder, aber feindselige, und des Fähndrichs Vater hat jenen aus Amt und Vermögen vertrieben. Nach des Vaters Tode will der junge Mann das Unrecht wieder gut machen und hat im Auftrage des wiedergefundenen alten Oheims die verschollene Tochter desselben längst gesucht. Mit saurer Miene giebt die Gräfin ihre Zustimmung und bittet nur, daß der Fähndrich sie auch fernerhin öfters besuchen möge. Karoline aber, jetzt reich und vornehm geworden, bleibt Hermann, dem neuen Rathsherrn, treu, obwohl ihr selbst der Fähndrich abredet. — In der Bibliothek der schönen Wissenschaften, Bd. X (1763) S. 250 f. findet sich über das Stück folgendes Urtheil: „Die Charaktere würden ganz gut gewählt sein, aber die Personen sind durchgehends zu geschwätzig und äußeren sich mehr in Worten als in Handlungen; die feinen Schattirungen fehlen ihnen; sie declamiren, wo sie reden sollen, und reden sich immer so sehr aus, daß ihnen nichts zu sagen übrig bleibt. Inzwischen, da wir nicht so delikat mit unserer Wahl sein können, bleibt es immer noch eins unserer guten Originale und gefällt auf dem Theater." Auch Herder in seinem Fragment Ueber das deutsche Theater (s. Herder's Lebensbild von seinem Sohne Bd. I, dritte Abtheilung, erste Hälfte) gedenkt der Candidaten. Er sagt S. 23 Anm.: die Sitten der Candidaten, namentlich des Licentiaten, paßten auf Hamburg (wo Krüger ja längere Zeit lebte), und S. 35: „In seinen Candidaten sind der Licentiat und der Hofmeister von ganzem Herzen deutsch, der Graf und die Gräfin unerträglich deutsch-französisch, der Fähndrich und das Kammermädchen französich-deutsch, und aus dem Secretair ist fast gar nichts zu machen." — In seiner Tendenz und unerbittlichen Energie berührt sich das Stück mit Schiller's „Kabale und Liebe", insofern in beiden mit grellen Farben und scharfen Pinselstrichen die gränzenlose Sittenverderbniß der höheren und mittleren Stände im vorigen Jahrhundert gemalt wird, freilich mit dem Unterschiede, daß ersteres mehr das matte Werk eines schwachen Mittelkopfes, letzteres der Sonnenblick des Genius ist.

13) Diese Sammlung ist erschienen unter dem Titel: Joh. Chr. Krüger's Theatralische und poetische Schriften, herausgegeben von Chr. Löwen,

welchen man jedoch die Geistlichen auf dem Lande[14] vermißt. Dieses

Leipzig 1773. Darin sind folgende Lustspiele enthalten: 1) S. 213—290: Der blinde Ehemann. 2) S. 291—414: Die Candidaten. 3) S. 415—446: Der Teufel ein Bärenhäuter. 4) S. 447—468: Herzog Michel. 5) S. 469—492: Der glückliche Banquerotirer (Fragment). In der Bibliothek der schönen Wissenschaften Th. X (1763) S. 240—251 findet sich eine wohlwollende Beurtheilung des Dichters wie des Herausgebers. Daß Letzterer die Geistlichen auf dem Lande aus der Sammlung ausschloß, daran hat er sehr wohl gethan. Das Nähere s. d. folg. Anm.

14) Die Geistlichen auf dem Lande, ein Lustspiel in drei Handlungen, erschien anonym Frankfurt und Leipzig 1743. Inhalt: Muffel und Tempelstolz, zwei Geistliche auf dem Lande, ebenso unwissend und hochfahrend als sittlich verkommen, bewerben sich um die Hand Wilhelminens, der Tochter der Frau v. Birkenhayn. Diese wird mit ihrem Bruder, Herrn v. Roseneck, Wilhelminen und deren früherem Lehrer, dem Philosophen Wahrmund, in Muffel's Hause zum Besuche erwartet. Der Hausherr will Alles zum Empfange auf's Schönste herrichten lassen, wird dabei jedoch von seiner Magd Kathrine, welche er verführt hat, in unliebsamer Weise auf die Folgen seines Vergehens aufmerksam gemacht. Er weiß keinen anderen Rath, als daß er seinen Knecht Peter veranlassen will, sie zu heirathen, und verspricht ihm hundert Thaler als Aussteuer für Kathrine. Der ehrliche Peter aber weist das schnöde Anerbieten zurück. Als nun die Gesellschaft anlangt, wagt endlich Wahrmund nach langem Zögern Wilhelminen seine so lange verhehlte Neigung zu gestehen und findet Erhörung; auch gelingt es den Liebenden, Herrn v. Roseneck für die Heirath zu gewinnen. Es gilt nur noch die Einwilligung der bigotten, abergläubischen und in jedem Geistlichen einen Heiligen verehrenden Frau v. Birkenhayn zu erlangen, eine Aufgabe, die besonders schwierig scheint, weil jene den jungen und trefflichen Wahrmund wegen seines freisinnigen philosophischen Standpunktes als einen vom Teufel, d. h. der Vernunft, besessenen Atheisten verabscheut. Unterdessen ist auch Tempelstolz angekommen. Frau v. Birkenhayn klagt nun den beiden Geistlichen, daß ihre Tochter durch Wahrmund's Lehren irregeleitet, ebenso ungläubig als jener geworden sei. Die ehrwürdigen Herren erbieten sich daher wechselweise, den Teufel und die Vernunft aus Wilhelminen auszutreiben, und erlangen von der einfältigen Mutter das Zugeständniß, daß derjenige Wilhelminens Hand erhalten solle, dem die Beschwörung gelingt. Nun war aber Tempelstolz vorher Armenschulmeister gewesen und hatte als solcher die 65jährige Witwe eines Conrectors, Frau Brigitte, durch ein Eheversprechen bewogen, ihm 400 Thaler zu geben, damit er studiren und sich ein Amt kaufen könne. Doch als ihm Alles geglückt ist, will er sein Versprechen nicht halten. Da kommt Brigitte noch rechtzeitig mit einem Bescheide des Consistoriums, durch welchen er angewiesen wird, seinen Verpflichtungen gegen sie nachzukommen. Während die beiden Geistlichen noch auf eine lächerliche und ihre bodenlose Unwissenheit bezeugende Art den Teufel aus Wilhelminen auszutreiben versuchen, von dieser aber in der verächtlichsten Weise abgefertigt werden, verabredet Herr v. Roseneck mit Wahrmund die Intrigue, welche die beiden geistlichen Schufte entlarven soll. Sie gelingt. Kathrine und Brigitte erscheinen und machen ihre älteren Ansprüche auf die Hand der beiden Pastore geltend. Endlich gehen Frau v. Birkenhayn die Augen auf über die Niederträchtigkeit der beiden geistlichen Herren, und sie giebt gern ihre Einwilligung zur Heirath Wilhelminens mit Wahrmund. — Indem dies Stück für die Laster zweier Schurken, die ihren ehrwürdigen Stand schänden und jedem anderen zur Unehre gereichen würden, diesen Stand selbst verantwortlich macht und hämisch angreift, würde dasselbe sich als ein unreifes Jugendproduct documentiren, auch wenn es nicht voll der ekelhaftesten Einzelheiten und in ganz witzloser ungelenker Sprache abgefaßt wäre. „Doch Galle,

war der erste dramatische Versuch, welchen Krüger wagte, als er noch auf dem Grauen Kloster in Berlin studirte.[15]

Den neunundvierzigsten Abend (Donnerstags den 23. Juli) ward das Lustspiel des Herrn von Voltaire, Die Frau, die Recht hat,[16] gespielt,

---

Ungerechtigkeit und Ausschweifung haben nie ein Buch um die Leser gebracht, wohl aber manchem Buche zu Lesern verholfen. Die Welt konnte sich an den Geistlichen nicht satt lesen; sie wurden mehr als einmal gedruckt, ja sie wurden, was die Leser immer um die Hälfte vermehrt, confiscirt" (Lessing i. s. Vorrede zu Mylius Schriften, 1751, bei L.-M. Bd. IV. S. 489). Als ein Buchhändler sah, daß das Stück zog, wollte er eine gleiche Satire auf die Aerzte haben; er gewann Christlob Mylius' (aus Reichenbach in der Oberlausitz, 1722—1754, Arzt und Naturforscher, Freund Lessing's), und so entstanden, Hamburg 1745, dessen „Aerzte" (im Auszuge mitgetheilt von Danzel, Lessing, Bd. I. S. 136), welche genau nach dem Plane der Geistlichen angelegt sind. — Die von Cosack Mat. S. 373 angeführten „Verbesserungen u. s. w." (denn so ist zu lesen) stammen nach Jördens' Lexik. dtsch. Dicht. III S. 118 von einem Ungenannten und sind gegen Krüger's Stück gerichtet.

15) Das graue Kloster, diese berühmte Schule städtischen Patronats, entstand aus dem Franziskanerkloster der grauen Brüder, welches bei der Einführung der Reformation in Berlin 1539 aufgehoben wurde. Im Jahre 1574 schenkte der Kurfürst Johann Georg den dritten Theil der Baulichkeiten dem Berliner Magistrate zur Einrichtung einer höheren Schule, die dann auch am 25. Juli desselben Jahres als „allgemeine Landesschule" eingeweiht wurde und von den früheren Bewohnern den Namen „Gymnasium in coenobio leucopheo" = „Gymnasium im grauen Kloster" beibehielt. Bei der dreihundertjährigen Jubelfeier 1874 erschien von einem Lehrer der Anstalt, Dr. Heidemann, eine Specialgeschichte derselben unter dem Titel: „Geschichte des grauen Klosters zu Berlin."

16) La femme qui a raison, Lustspiel in Versen und drei Aufzügen, hat folgenden Inhalt: Duru, ein geiziger Filz, lebt seit zwölf Jahren in Indien, nur darauf bedacht, sein Vermögen zu vergrößern. Bei diesem Streben findet er natürlich keine Zeit, sich um seine Familie zu bekümmern. Eine Wechselheirath seiner Kinder, Damis und Erise, mit Phlipot und Phlipotte, den Kindern seines Correspondenten Gripon, ist bei ihm beschlossene Sache. Allein während seiner Abwesenheit sollte dieser Plan von den Kindern selbst durchkreuzt werden. Erise liebt den Marquis d'Outremont und findet Gegenliebe; dasselbe Verhältniß besteht zwischen ihrem Bruder Damis und des Marquis Schwester. Obwohl nun Frau Duru die Verbindung mit dem Marquis und dessen Schwester nicht ungern sieht, so zögert sie doch, da sie die Zustimmung ihres abwesenden Mannes abwarten zu müssen glaubt, ihr Jawort zu geben. Unterdessen zwingt Gripon durch sein unzeitiges und vorschnelles Drängen die Liebenden zum Handeln. Dieselben gehen zum Advocaten und lassen sich trauen; ein glänzendes Hochzeitsmahl folgt diesem Acte. Des anderen Morgens kehrt Duru, begleitet von seinem Correspondenten, heim und muß zu seinem Erstaunen und Verdruß wahrnehmen, daß man in seinem Hause ein Fest gefeiert habe. Auf seine Fragen erhält er die Antwort, man habe die Vermählung seiner beiden Kinder festlich begangen. Noch ist er in dem Wahne, daß dieselbe zwischen seinen und Gripon's Kindern stattgefunden habe; als er jedoch den wahren Sachverhalt hört, da kennt seine Wuth keine Gränzen, er stürzt zu seiner Frau in's Zimmer und macht in den bittersten Worten seinem Herzen Luft. Diese weiß ihn durch ihre würdevolle Ruhe zu überzeugen, daß das Glück ihrer Kinder nur auf diese Weise hätte gegründet werden können. Vollständig versöhnt ist aber der Knauser erst, als seine Frau ihm erzählt, daß sie sich während seiner Abwesenheit noch ein bedeutendes Vermögen erspart habe. Auch Duru

und zum Beschlusse des L'Affichard Ist er von Familie?[17] wiederholt.

Die Frau, die Recht hat, ist eines von den Stücken, welche der Herr von Voltaire für sein Haustheater gemacht hat. Dafür war es nun auch gut genug. Es ist schon 1758 zu Carouge gespielt worden,[18] aber noch nicht zu Paris, so viel ich weiß. Nicht als ob sie da, seit der Zeit, keine schlechtern Stücke gespielt hätten; denn dafür haben die Marins[19] und Le Brets[20] wohl gesorgt. Sondern weil — ich weiß selbst nicht.

---

seinerseits will sich jetzt freigebig zeigen; er ist im Begriff seiner Frau die Geldtasche zu überreichen, findet es aber schließlich doch besser, dieselbe wieder einzustecken. Sein liebevolles, edles Herz genügt übrigens der Frau vollständig, hat sie doch ihrer Ansicht, daß das Glück ihrer Kinder nur in der stattgehabten Verbindung beruhen könne, bei ihrem Manne Geltung verschafft.

17) s. o. S. 103 f.

18) Beuchot in seiner Voltaireausgabe tom. VI p. 89 berichtet, daß das Stück, nachdem es zu Carouge, einem kleinen Städtchen in der Nähe von Genf, 1758 zuerst aufgeführt worden war, im folgenden Jahre gedruckt erschienen und von Freron (s. St. XII A. 14) in seiner Année littéraire (1859, tom. VIII p. 3) sehr streng beurtheilt worden wäre. Nach einer Notiz indessen, die sich in der Kehler Ausgabe zuerst fand (abgedruckt auch: Oeuvres, Paris Boudouin tom. V. p. 374) ist „dies kleine Lustspiel ein Gelegenheitsstück (Impromptu de société) an welchem mehrere Personen gearbeitet haben. Dasselbe machte den Theil einer Festlichkeit aus, die zu Ehren des Königs Stanislaus, Herzogs von Lothringen, zu Lüneville 1749 gegeben wurde. Unter Voltaire's Papieren fand man dasselbe Stück in einem Acte." Danach ist man wohl zu der Annahme berechtigt, daß das Stück ursprünglich für die Lüneviller Aufführung verfaßt, neun Jahre später aber in erweiterter oder verkürzter Gestalt in Carouge (denn in Genf wurde kein Theater geduldet, vgl. St. XXVIII. A. 11) auf einem Haus- oder Liebhabertheater gespielt wurde. Im Druck ist die einactige Redaction unseres Wissens nie erschienen, was schwerlich zu bedauern sein dürfte.

19) **François Louis Claude Marin** (aus La Ciotat in der Provence, 1721—1809), erst Geistlicher, dann Jurist, folgte 1762 Crebillon im Amte eines königlichen Censors. Im October des folgenden Jahres wurde ihm das Generalsecretariat der königlichen Druckerei übertragen, ein Amt, welchem er mit der größten Strenge vorstand. Seine sonstigen poetischen und literarhistorischen Arbeiten stehen ebenso tief wie seine dramatischen. Unter letzteren, die gesammelt u. d. T.: Pièces de Théâtre par Mr Marin, Paris 1765. 8°. VI. 339 S. erschienen, sind zu verzeichnen: Julie ou le Triomphe de l'amitié (L., 3 A., Prosa), La Fleur d'Agathon (1 A., Prosa, eine Nachahmung des Euripide lacerato von J. Martello s. St. XLI. A. 1), Frédéric ou l'isle inconnue (Pièce héroique in V. u. 5. A.), L'Amante ingénue (L., 1 A., Prosa), L'Amant heureux par un mensonge (Farce).

20) **Antoine (le) Bret** (aus Dijon, 1717—1792) hat sich, überall gleich mittelmäßig, in fast allen Gattungen versucht. Auch sein Commentar zu Molière ist in nicht eben vortheilhaftem Andenken geblieben. Sein Théâtre erschien zuerst 1765, dann auch 1778, 8° in 2 Bdn. Daraus seien angeführt: La double extravagance (L. in 3 A. u. V.), L'orpheline ou les faux généreux (L. in 3 A. u. V.), Le protecteur bourgeois ou la confiance trahie (L. in V. u. 5 A.) u. s. w. Goethe in seinen Anmerkungen zu Rameau's Neffen (Reclamsche Ausgabe Bd. XXXIV S. 64) sagt von ihm: „Frucht-

Denn ich wenigstens möchte doch noch lieber einen großen Mann in seinem Schlafrocke und seiner Nachtmütze, als einen Stümper in seinem Feierkleide sehen.

Charaktere und Interesse hat das Stück nicht, aber verschiedne Situationen, die komisch genug sind. Zwar ist auch das Komische aus dem allergemeinsten Fache, da es sich auf nichts als auf's Incognito, auf Verkennungen und Mißverständnisse gründet. Doch die Lacher sind nicht ekel; am wenigsten würden es unsere deutschen Lacher sein, wenn ihnen das Fremde der Sitten und die elende Uebersetzung [21] das mot pour rire [22] nur nicht meistens so unverständlich machte.

Den funfzigsten Abend (Freitags den 24. Juli) [23] ward Gressets Sidney [24] wiederholt. Den Beschluß machte Der sehende Blinde. [25]

Dieses kleine Stück ist vom Le Grand, [26] und auch nicht von ihm. Denn er hat Titel und Intrigue und alles einem alten Stücke des de Brosse [27] abgeborgt. Ein Officier, schon etwas bei Jahren, will eine junge Wittwe heirathen, in die er verliebt ist, als er Ordre bekömmt, sich zur Armee zu verfügen. Er verläßt seine Versprochene mit den wechselseitigen Versicherungen der aufrichtigsten Zärtlichkeit. Kaum aber ist er weg, so nimmt die Wittwe die Aufwartungen des Sohnes von diesem Officiere

---

barer, gefälliger Autor, aber schwach und nachlässig. Herausgeber von Molière, zu welchem Geschäfte seine Kräfte nicht hinreichten."

21) Gemeint ist wohl diejenige, welche 1765 anonym bei Pauli in Berlin (auch Horvath in Potsdam) im Druck erschienen ist.

22) mot pour rire (franz.) = Scherzwort, Pointe.

23) nach Boxberger, Einl. S. XVII verwechselt mit dem fünfundfünfzigsten Abend, Freitags den 31. Juli; s. auch Redlich, in der Hempelschen Lessingausgabe Bd. XIX. S. 646.

24) s. o. S. 102 f.

25) L'Aveugle clairvoyant, Lustspiel in Versen und einem Acte, aufgeführt zum ersten Male den 18. September 1716. Der Inhalt ergiebt sich hinlänglich aus dem Folgenden.

26) s. über ihn St. V. A. 14.

27) ...... „**de Brosse**, ein dramatischer Schriftsteller des XVII. Jahrhunderts" — mehr weiß die Biographie universelle von seiner Person nicht zu sagen, und auch die Verfasser der Hist. d. Théâtr. franç. geben über dieselbe keine weitere Auskunft. Ersteres Werk führt fünf Stücke von ihm an: La Stratonice ou le malade d'amour (1644, 4°), Les Innocents coupables (1645, 4°), Les Songes des hommes éveillés (1646, 4°), Le Turne de Virgile (1647, 4°) und L'Aveugle clairvoyant (1650, 4°) alles Komödien mit Ausnahme des „Turne". Das Lustspiel: Le Curieux impertinent [ou le Jaloux] 1645, welches Cosack (a. a. O. S. 376) von ihm anführt, stammt von seinem Bruder, der dasselbe im 13. Lebensjahre gedichtet haben soll (s. Histoire du Théâtre français tom. VI p. 408). Die Notiz, daß das Stück des de Brosse dem des le Grand zu Grunde liegt, verdankt Lessing der Hist. du Th. fr. (tom. XV p. 242), wie denn auch der mitgetheilte Inhalt des ersteren Stückes nur eine getreue Wiedergabe dessen ist, was ebendaselbst an der von Lessing angeführten Stelle zu lesen ist.

an. Die Tochter desselben macht sich gleichergestalt die Abwesenheit ihres Vaters zu Nutze und nimmt einen jungen Menschen, den sie liebt, im Hause auf. Diese doppelte Intrigue wird dem Vater gemeldet, der, um sich selbst davon zu überzeugen, ihnen schreiben läßt, daß er sein Gesicht verloren habe. Die List gelingt; er kömmt wieder nach Paris, und mit Hülfe eines Bedienten, der um den Betrug weiß, sieht er alles, was in seinem Hause vorgeht. Die Entwicklung läßt sich errathen; da der Officier an der Unbeständigkeit der Wittwe nicht länger zweifeln kann, so erlaubt er seinem Sohne, sie zu heirathen, und der Tochter giebt er die nehmliche Erlaubniß, sich mit ihrem Geliebten zu verbinden. Die Scenen zwischen der Wittwe und dem Sohn des Officiers, in Gegenwart des letzten, haben viel Komisches; die Wittwe versichert, daß ihr der Zufall des Officiers sehr nahe gehe, daß sie ihn aber darum nicht weniger liebe, und zugleich giebt sie seinem Sohn, ihrem Liebhaber, einen Wink mit den Augen oder bezeigt ihm sonst ihre Zärtlichkeit durch Geberden. Das ist der Inhalt des alten Stücks vom de Brosse(*), und ist auch der Inhalt von dem neuen Stücke des Le Grand. Nur daß in diesem die Intrigue mit der Tochter weggeblieben ist,[28] um jene fünf Akte desto leichter in Einen zu bringen. Aus dem Vater ist ein Onkel geworden, und was sonst dergleichen kleine Veränderungen mehr sind. Es mag endlich entstanden sein, wie es will, genug, es gefällt sehr. Die Uebersetzung ist in Versen und vielleicht eine von den besten, die wir haben; sie ist wenigstens sehr fließend und hat viele drollige Zeilen.[29]

Vierundachtzigstes Stück.

Den 19. Februar 1768.

Den einundfunfzigsten Abend (Montags den 27. Juli) ward Der 351
Hausvater des Herrn Diderot[1] aufgeführt.

(*) Hist. du Th. fr. Tome VII p. 226.

28) Dafür ist aber die Intrigue mit dem Doctor L'Empesé aufgenommen, der in Leonore, die junge Witwe, verliebt ist, schließlich aber sich mit der Tante derselben begnügen muß, welche ihrerseits allerdings lieber Damon — so heißt der Offizier — ihre Hand gereicht hätte. Die Heilung des vermeintlichen Blinden geschieht durch ein Schönheitswasser, das der Doctor ihm reicht.

29) Erschienen war dieselbe Dresden 1752 und in zweiter Auflage 1756. Der Uebersetzer war Karl August Suabe, der als Secretair in Dresden lebte.

1) Le Père de Famille (Vgl. St. XIV. A. 2), ein „Lustspiel" in Prosa und fünf Acten, wurde, obwohl bereits 1757 verfaßt und im folgenden Jahre gedruckt, doch zum ersten Male erst im Februar 1761 aufgeführt und erlebte damals acht bis neun Vorstellungen. Als dasselbe aber 1769 wieder aufgenommen wurde, erntete es nicht nur

Da dieses vortreffliche Stück, welches den Franzosen nur so so gefällt, — wenigstens hat es mit Müh und Noth kaum ein oder zweimal auf dem

---

in Paris, sondern auch in Marseille und Neapel selbst anhaltenden Beifall. Auf den deutschen Bühnen wurde Der Hausvater noch 1785 gern gesehen; doch war er zehn Jahre später schon auf ihnen völlig verschwunden (s. Lessing's Leben v. s. Bruder Bd. II. S. 371). Lessing hat den Werth des Stückes, das er ja selbst in's Deutsche übersetzt hatte, bedeutend überschätzt, wenn auch sein Urtheil über den Verfasser hier in der Dramaturgie nicht mehr so überschwänglich erscheint, wie noch in der ersten Vorrede zu jener Uebersetzung, wo er denselben unbedenklich Aristoteles an die Seite stellt. Die Handlung ist folgende: Im Wohnzimmer des reichen Familienvaters d'Orbesson sind zur späten Nachtstunde die Mitglieder der Familie versammelt. Die Tochter Cecilie spielt mit ihrem Oheim, dem Commandeur d'Auvilé, Karten, und der Pflegesohn des Hauses Germeuil, scheinbar in die Lectüre eines Buches vertieft, wirft zum großen Aerger des Commandeurs von Zeit zu Zeit sehnsüchtige Blicke nach dem jungen Mädchen. Mit sorgenvoller Miene geht unterdessen der Familienvater im Zimmer auf und ab. Bekümmert über das lange Ausbleiben seines Sohnes St. Albin fragt er einen Diener, der neue Kerzen hereinbringt, wo jener bleibe, ohne daß dieser ihm befriedigende Auskunft zu ertheilen vermöchte. Unterdessen hat der Oheim sein Spiel beendet, und nachdem er noch dem Vater vorgeworfen, daß er selbst den Sohn verzogen habe, zieht er sich in sein Zimmer zurück. Gleich darauf begiebt sich Cecilie zur Ruhe. Der geängstigte Vater sucht nun von Germeuil die Ursache der Veränderung im Betragen seines Sohnes zu erfahren; doch auch dieser vermag ihm keinen Aufschluß zu geben. Kaum hat sich Germeuil entfernt, da erscheint St. Albin im Anzuge eines gewöhnlichen Arbeiters vor seinem Vater. Sein ganzes Betragen verräth eine furchtbare Aufregung und große Verzweiflung. Er theilt dem Vater mit, er habe ein armes, aber braves Mädchen kennen gelernt, und durch dessen Anmuth bezaubert, eine tiefe Zuneigung zu demselben gefaßt. Sophie, so heißt seine Geliebte, stamme aus einer vornehmen Familie, die ohne ihr Verschulden in Noth gerathen sei; sie habe hier einen reichen Verwandten aufgesucht, um bei diesem Schutz zu suchen, sei aber hartherzig abgewiesen worden. Nachdem diese Hoffnung fehlgeschlagen sei, wolle sie Paris verlassen. Nun beschwört St. Albin seinen Vater, er möge in seine Verbindung mit diesem Mädchen einwilligen. Aber so liebevoll und nachgiebig der Vater sonst ist, diesmal weist er das Ansinnen seines Sohnes hart zurück und läßt sich nur durch die Bitten St. Albin's bewegen, das Mädchen einmal sprechen zu wollen. Betrübten Herzens begiebt sich der Vater zur Ruhe, vorher jedoch muß er noch durch den Commandeur hören, daß zwischen Cecilie und Germeuil ebenfalls ein Liebesverhältniß bestehe. Am anderen Morgen weiß Cecilie geschickt den Fragen ihres Vaters über Germeuil und ihr Verhältniß auszuweichen. In dem nun folgenden Gespräche mit Sophie findet der Vater die Angaben seines Sohnes vollständig bestätigt. Kaum hat er aber Sophien entdeckt, daß ihr Anbeter sein Sohn sei, da will diese gleich entsagen und Paris sofort verlassen. Als St. Albin dies erfährt, überschüttet er seinen Vater mit den heftigsten Vorwürfen, und wie sich nun noch sein herzloser Oheim hineinmischt, da wird er zum Aeußersten gedrängt und beschließt, Sophie zu entführen. Germeuil soll ihm hierbei behülflich sein, zugleich könne dieser dann Cecilie mitnehmen. Hierauf kann und will Germeuil jedoch nicht eingehen. Letzterer befindet sich nämlich in einer mißlichen Lage; der Commandeur hat ihm unter glänzenden Versprechungen einen geheimen Verhaftsbefehl gegen Sophie aufgedrängt, allein sein edles Herz hält ihn davon ab, die unschuldig Verfolgte zu verderben. Er überredet daher Cecilie, die Unglückliche in ihrem Zimmer zu verbergen. Mittlerweile hatte St. Albin die Entführung bewerkstelligen wollen. Wer aber

Pariser Theater erscheinen dürfen, — sich allem Ansehen nach lange, sehr lange, und warum nicht immer? auf unsern Bühnen erhalten wird, da es auch hier nicht oft genug wird können gespielt werden, so hoffe ich, Raum und Gelegenheit genug zu haben, alles auszukramen, was ich sowohl über das Stück selbst, als über das ganze dramatische System des Verfassers[2] von Zeit zu Zeit angemerkt habe.

---

beschreibt seinen Schmerz, als er seine Geliebte nicht mehr findet! In der größten Aufregung kehrt er nach Hause zurück, wo ihm der Commandeur in kühlen Worten mittheilt, Germeuil habe die Verhaftung Sophiens ausführen lassen. Unbefangen tritt Germeuil in's Zimmer, da stürzt ihm St. Albin mit gezogenem Degen entgegen und will ihn niederstoßen, muß aber zu seiner Beschämung sehen, wie Germeuil dem Commandeur den Verhaftsbefehl wieder zustellt. Doch noch einmal faßt er einen schrecklichen Argwohn gegen Germeuil; er glaubt, dieser wolle Sophie entführen, wüthend darüber will er ihn tödten. In ihrer Noth weiß sich Cecilie, die für ihren Geliebten fürchtet, nicht anders zu helfen, als daß sie den Aufenthaltsort Sophiens angiebt. St. Albin eilt zu seiner Geliebten, diese weist ihn jedoch entschieden zurück, da sie keine Zwietracht im Schoße der Familie säen will. Unglücklicherweise hatte der Commandeur auch den Aufenthaltsort Sophiens erfahren und will jetzt, obschon er in Sophien seine eigene Nichte erkennt, den Verhaftsbefehl ausführen lassen. Da aber legt sich der Vater in's Mittel: er entfernt die Häscher und erklärt, daß er und nicht der Commandeur hier im Hause zu befehlen habe. Dann, um das Glück voll zu machen, giebt er seinen Segen zu der Verbindung St. Albin's mit Sophien und Germeuil's mit Cecilien.

2) Das dramatische System Diderot's, wie es in den von Lessing angeführten Schriften und Abhandlungen niedergelegt ist, läßt sich (nach H. Hettner, Geschichte der franz. Literatur im 18. Jahrh. 3. A. S. 340 ff.) kurz etwa folgendermaßen auseinandersetzen: Weil der Mensch nicht immer nur in Schmerz oder Freude ist, sondern vorwiegend in einer mittleren Stimmung, so muß es auch eine mittlere Gattung des Dramas geben als die Darstellung dieser Stimmung; wir nennen diese Gattung die ernste (Genre sérieux). Sie umfaßt einerseits das rührende oder weinerliche Lustspiel [s. St. VIII. A. 2], andererseits das bürgerliche Trauerspiel [von dem bekanntlich wenige Jahre vorher Lessing in seiner Miß Sara Samson (s. St. XIII. A. 19) ein Beispiel gegeben hatte] und bedient sich der Prosa, da der Schwung des Verses der Natur des dargestellten Stoffes widersprechen würde. Sonach zerfällt die ganze dramatische Kunst in vier Gattungen, in das heitere Lustspiel (comédie gaie), welches Laster und Thorheit, in das ernsthafte Lustspiel (comédie sérieuse), welches Tugend und Pflicht, in das bürgerliche Trauerspiel (tragédie domestique), welches unsere häuslichen Unglücksfälle, und in die große geschichtliche Tragödie (haute tragédie), welche die öffentlichen Verwicklungen und das Unglück der Großen zum Stoffe hat. Nur jene neue mittlere Gattung ist die Spitze und Vollendung aller Dramatik. Als vorzugsweise zur Natürlichkeit hindrängend, ist sie die Vorschule und der Prüfstein aller echten dichterischen Charaktergestaltung und zugleich um so wirksamer, je näher und vertrauter sie unseren eigenen Zuständen und Empfindungen steht. Ja sie soll sich nicht sowohl die Entwicklung von Charakteren und Situationen als vielmehr die Nachbildung der äußeren Stände und Verhältnisse zur Aufgabe machen, damit dem Zuschauer in ähnlichen Ständen und Verhältnissen das lehrende oder warnende Beispiel desto eindringlicher werde. „Kurz, das höchste Ideal Diderot's ist die trockene moralisirende Lehrhaftigkeit und Besserung, die Niedrigkeit und Spießbürgerlichkeit des

Ich hole recht weit aus. Nicht erst mit dem Natürlichen Sohne,[3] in den beigefügten Unterredungen,[4] welche zusammen im Jahre 1757 herauskamen, hat Diderot sein Mißvergnügen mit dem Theater seiner Nation geäußert. Bereits verschiedne Jahre vorher ließ er es sich merken, daß er die hohen Begriffe gar nicht davon habe, mit welchen sich seine Landsleute täuschen und Europa sich von ihnen täuschen lassen. Aber er that es in einem Buche, in welchem man freilich dergleichen Dinge nicht sucht, in einem Buche, in welchem der persifflirende Ton so herrschet, daß den meisten Lesern auch das, was guter gesunder Verstand darin ist, nichts als Posse und Höhnerei zu sein scheinet. Ohne Zweifel hatte Diderot seine Ursachen, warum er mit seiner Herzensmeinung lieber erst in einem solchen Buche hervorkommen wollte: ein kluger Mann sagt öfters erst mit Lachen, was er hernach im Ernste wiederholen will.

Dieses Buch heißt Les Bijoux indiscrets,[5] und Diderot will es jetzt durchaus nicht geschrieben haben. Daran thut Diderot auch sehr wohl; aber

---

mattherzigen Rührstücks. Diderot hat, wie bereits vor ihm die Urheber des weinerlichen Lustspiels, den richtigen Spürsinn für die Schwächen und Schranken des herrschenden Classicismus; aber an die Stelle der einen Einseitigkeit weiß er nur eine andere Einseitigkeit zu setzen. Einem falschen, von aller Naturwahrheit entfernten Idealismus tritt ein ebenso falscher, aller idealen Durchgeistigung und Erhebung entfremdeter Realismus gegenüber."

3) s. St. LXXXV A. 7.

4) Diderot hat seinem natürlichen Sohne drei Entretiens beigefügt, die in Gestalt eines Zwiegesprächs des Verfassers mit dem Haupthelden jenes Stückes (Dorval) einerseits gegen den gleißenden Classicismus der französischen Tragik Front machen, andererseits aber auch die in jenem Drama versuchte Neuerung wissenschaftlich zu rechtfertigen und zu begründen bestimmt sind. Was er dort in dialektischer Erwägung suchte und fand, hat er dann in seinem Discours de la Poésie dramatique, den er dem Hausvater beifügte, zur Grundlage einer ausführlicheren Dramatik gemacht.

5) Les Bijoux indiscrets, d. h. Die verrätherischen Kleinode, ein frecher, leichtfertiger Jugendroman Diderot's aus dem Jahre 1748, soll in Folge einer Wette entstanden sein, laut welcher sich der Dichter anheischig machte, zu beweisen, wie leicht erreichbar die Erfolge des jüngern Crebillon (s. St. XX. A. 17) seien. Der zu Grunde liegende Gedanke ist entlehnt aus einem alten Fabliau (d. i. balladenartigen Erzählung), dessen Titel lautete: Le chevalier qui faisait parler les c... et les c... (s. Et. Barbazan, Fabliaux et contes des poètes fr. des XI—XV siècles, Nouvelle éd. augm. et revue par Méon. Paris 1808. 8°. tom. III p. 409), und beruht darauf, daß ein Sultan Mongogul von einem Geiste Cucufa einen Ring erhalten hat, der die magische Eigenschaft besitzt, das Kleinod (s. Sachs, Encyclopädisches Wörterbuch d. franz. Sprache s. v. bijou 5) einer Frau, auf welche er gerichtet wird, zum Ausplaudern aller Geheimnisse zu veranlassen, den Träger des Ringes selbst aber unsichtbar zu machen. Indem der Roman nun den Gebrauch schildert, den der Sultan von seinem Ringe macht, wird derselbe zu einer Chronique scandaleuse, bei deren Lectüre man unwillkürlich herausfühlt, daß unter der „orientalischen Verschleierung" die höchsten Würdenträger der damaligen französischen Gesellschaft versteckt sind. Allein es dürfte schwer, wenn nicht unmöglich sein,

doch hat er es geschrieben und muß es geschrieben haben, wenn er nicht ein Plagiarius sein will. Auch ist es gewiß, daß nur ein solcher junger Mann dieses Buch schreiben konnte, der sich einmal schämen würde, es geschrieben zu haben.[6]

Es ist eben so gut, wenn die wenigsten von meinen Lesern dieses Buch kennen. Ich will mich auch wohl hüten, es ihnen weiter bekannt zu machen, als es hier in meinen Kram dienet. —

Ein Kaiser[7] — was weiß ich, wo und welcher? — hatte mit einem 352
gewissen magischen Ringe gewisse Kleinode so viel häßliches Zeug schwatzen lassen, daß seine Favoritin[8] durchaus nichts mehr davon hören wollte. Sie hätte lieber gar mit ihrem ganzen Geschlechte darüber brechen mögen; wenigstens nahm sie sich auf die ersten vierzehn Tage vor, ihren Umgang

---

überall die Personen zu entdecken, die dem Dichter zu seinen Portraits gesessen haben; vielmehr überzeugt sich der, welcher auch noch so heimisch ist in dem literarischen und geselligen Leben, wie es sich um die Mitte des vorigen Jahrhunderts in Paris entwickelt hatte, in den meisten Fällen sehr bald, daß der Autor gar nicht bestimmte Individualitäten ausprägen wollte, sondern nur das Allgemeine schildert und dasselbe hier und da mit täuschend individuellen Zügen ausstattet. Wie weit diese letzteren erkannt oder erkennbar sind, werden die Herausgeber bei Commentirung der von Lessing mitgetheilten Episode aus jenem Romane nicht unterlassen anzudeuten; allein Alles hier erklären wollen, hieße fürwahr einen Tadel verdienen, den Diderot selbst einmal über Commentatoren aussprach (s. Oeuvres complètes de Diderot revues .... par J. Assézat, Paris, Garnier frères 1875. tom. IV p. 138), die „ihren Schriftsteller Dinge sagen lassen, an die er niemals gedacht hat."

6) Nach Assézat (a. a. O. p. 134) sagte Diderot einmal: „Die schlechten Bücher erzeugen nicht die schlechten Sitten eines Volkes, sondern umgekehrt. Mein Buch war eine große Dummheit, aber doch wundere ich mich, daß ich damals keine größere gemacht habe." Hörte er das Buch erwähnen, sei es auch im Guten, so zeigte er stets Aerger und jene Miene der Verlegenheit, wie sie nur die Erinnerung an einen Fehltritt, den man sich im Stillen vorwirft, eingiebt. Ja er versicherte wiederholt, daß, wenn er diesen Fehltritt durch den Verlust eines Fingers wieder gut machen könne, er nicht zögern würde, denselben zu opfern, vorausgesetzt, daß dies „Delirium seiner Einbildungskraft" unterdrückt würde. Mit Recht merkt indessen Assézat an, daß Diderot, vor jene Alternative gestellt, sich noch sehr bedacht haben würde wegen der wahrhaft schönen Stellen, die sich in jenem Romane finden.

7) Lessing nennt weiter unten auch seinen Namen: Mongogul. Da König Ludwig XV. notorisch die Gewohnheit hatte, bei der Morgenaufwartung sich durch eigens dazu angestellte Agenten die Chronique scandaleuse vortragen zu lassen, so liegt die Annahme Assézat's nahe, daß Diderot durch seinen Roman diese Sucht habe charakterisiren wollen. Der Geist Cucufa wäre danach die Reue, Zerknirschung; der Ring aber das Bedürfniß sich auszusprechen, wenn man Reue empfindet.

8) Die Favoritin — Diderot giebt ihr den Namen Mirzoza — erinnert an die Marquise von Pompadour, die Geliebte Ludwig's XV., welche 1745 bei Hofe eingeführt worden war und ohne sich anfangs um die öffentlichen Angelegenheiten zu bekümmern, sich damit begnügte, als eine Gönnerin der Gelehrten und Künstler zu erscheinen.

einzig auf des Sultans Majestät und ein Paar witzige Köpfe einzuschränken. Diese waren Selim und Riccaric; Selim, ein Hofmann,[9] und Riccaric, ein Mitglied der Kaiserlichen Akademie, ein Mann, der das Alterthum studiret hatte und ein großer Verehrer desselben war, doch ohne Pedant zu sein.[10] Mit diesen unterhält sich die Favoritin einsmals, und das Gespräch fällt auf den elenden Ton der akademischen Reden, über den sich niemand mehr ereifert als der Sultan selbst, weil es ihn verdrießt, sich nur immer auf Unkosten seines Vaters und seiner Vorfahren darin loben zu hören, und er wohl voraussieht, daß die Akademie eben so auch seinen Ruhm einmal dem Ruhme seiner Nachfolger aufopfern werde. Selim, als Hofmann, war dem Sultan in allem beigefallen, und so spinnt sich die Unterredung über das Theater an, die ich meinen Lesern hier ganz mittheile.[11]

„Ich glaube, Sie irren sich, mein Herr", antwortete Riccaric dem Selim. „Die Akademie ist noch jetzt das Heiligthum des guten Geschmacks, „und ihre schönsten Tage haben weder Weltweise noch Dichter aufzuweisen, „denen wir nicht andere aus unserer Zeit entgegensetzen könnten. Unser „Theater ward für das erste Theater in ganz Afrika[12] gehalten und wird „noch dafür gehalten. Welch ein Werk ist der Tamerlan des Turigraphe![13] „Es verbindet das Pathetische des Eurisope[14] mit dem Erhabnen des „Azophe.[15] Es ist das klare Alterthum!"

„Ich habe", sagte die Favoritin, „die erste Vorstellung des Tamerlans „gesehen und gleichfalls den Faden des Stücks sehr richtig geführet, den „Dialog sehr zierlich und das Anständige sehr wohl beobachtet gefunden."

---

9) Unter Selim denkt man sich den Marschall Richelieu, der, 1696 zu Paris geboren, seit 1711 durch seine schöne Gestalt, durch die Lebhaftigkeit seines Geistes und seine witzigen Einfälle bei Hofe, namentlich bei den Frauen sich in hohe Gunst zu setzen gewußt hatte. Er besonders hat durch sein böses Beispiel die Sittenlosigkeit in Paris und ganz Frankreich befördert.

10) „Riccaric", sagt Assézat (a. a. O. p. 280), „hat gewisse Züge von La Motte [s. St. XIX A. 9], allein treu seinem Systeme, hebt Diderot unmittelbar darauf diese Beziehung wieder auf, indem er La Motte's Ansichten Selim in den Mund legt." Auf diese Weise kann man freilich aus Allem Alles machen.

11) Diese Entretien sur les lettres bildet den wesentlichen Inhalt des XXXVIII. Cap. (in den angeführten Oeuvres Complètes: tom. IV p. 283—287; Separatausgabe, Amsterd. bei Rey, 1772, Seconde partie Chap. V p. 215—223).

12) Africa entspricht Europa, wie Congo Frankreich, Banza Paris.

13) Mit dem Tamerlan des Turigraphe wird hier nur irgend eine nach dem herkömmlichen classischen Muster zugeschnittene Tragödie gemeint; ob überhaupt eine bestimmte, oder welche Diderot vorgeschwebt hat, ist eine müßige Frage. Der Tamerlan des Pradon a. d. J. 1675 besitzt die oben erwähnten Eigenschaften jedenfalls nicht, eher dürfte an Lanoue's Mahomet le Second (1739), oder Voltaire's Mahomet (1741), oder Marmontel's Denys le tyran (5. Febr. 1748 aufgeführt) oder andere zu denken sein.

14) Eurisope = Euripides?

15) Azophe = Sophokles?

„Welcher Unterschied, Madam“, unterbrach sie Riccaric, „zwischen einem
„Verfasser wie Turigraphe, der sich durch Lesung der Alten genähret und
„dem größten Theile unsrer Neuern!“

„Aber diese Neuern“, sagte Selim, „die Sie hier so wacker über die
„Klinge springen lassen, sind doch bei weitem so verächtlich nicht, als Sie
„vorgeben. Oder wie? finden Sie kein Genie, keine Erfindung, kein Feuer, 353
„keine Charaktere, keine Schilderungen, keine Tiraden bei ihnen? Was
„bekümmere ich mich um Regeln, wenn man mir nur Vergnügen macht? Es
„sind wahrlich nicht die Bemerkungen des weisen Almudir[16] und des gelehr-
„ten Abdaldok,[17] noch die Dichtkunst des scharfsinnigen Facardin,[18] die ich alle
„nicht gelesen habe, welche es machen, daß ich die Stücke des Aboulcazem, des
„Muhardar, des Albaboukre[19] und so vieler andren Saracenen bewundre!
„Giebt es denn auch eine andere Regel als die Nachahmung der Natur?
„Und haben wir nicht eben die Augen, mit welchen diese sie studirten?“

„Die Natur“, antwortete Riccaric, „zeiget sich uns alle Augenblicke in
„verschiednen Gestalten. Alle sind wahr, aber nicht alle sind gleich schön.
„Eine gute Wahl darunter zu treffen, das müssen wir aus den Werken
„lernen, von welchen Sie eben nicht viel zu halten scheinen. Es sind die
„gesammelten Erfahrungen, welche ihre Verfasser und deren Vorgänger
„gemacht haben. Man mag ein noch so vortrefflicher Kopf sein, so erlangt
„man doch nur seine Einsichten eine nach der andern, und ein einzelner
„Mensch schmeichelt sich vergebens in dem kurzen Raume seines Lebens
„alles selbst zu bemerken, was in so vielen Jahrhunderten vor ihm entdeckt
„worden. Sonst ließe sich behaupten, daß eine Wissenschaft ihren Ursprung,
„ihren Fortgang und ihre Vollkommenheit einem einzigen Geiste zu ver-
„danken haben könne, welches doch wider alle Erfahrung ist.“

„Hieraus, mein Herr“, antwortete ihm Selim, „folget weiter nichts,
„als daß die Neuern, welche sich alle die Schätze zu Nutze machen können,
„die bis auf ihre Zeit gesammelt worden, reicher sein müssen, als die
„Alten; oder, wenn ihnen diese Vergleichung nicht gefällt, daß sie auf den
„Schultern dieser Kolossen, auf die sie gestiegen, nothwendig müssen weiter
„sehen können, als diese selbst. Was ist auch in der That ihre Naturlehre,
„ihre Astronomie, ihre Schiffskunst, ihre Mechanik, ihre Rechenlehre, in
„Vergleichung mit unsern? Warum sollten wir ihnen also in der Beredt-
„samkeit und Poesie nicht eben so wohl überlegen sein?“[20]

---

16) Almudir = Fontenelle?

17) Abdaldok = La Motte oder Hedelin?

18) d. i. wohl Boileau's Art poétique.

19) Corneille, Racine, Crebillon?

20) Mit diesen Worten berührt Diderot die berühmte Streitfrage, ob den Alten oder den Neueren der Vorzug in der Kunst und Dichtung gebühre. Seit Charles Per-

„Selim“, versetzte die Sultane, „der Unterschied ist groß, und Riccaric
„kann Ihnen die Ursachen davon ein andermal erklären. Er mag Ihnen
„sagen, warum unsere Tragödien schlechter sind als der Alten ihre; aber
„daß sie es sind, kann ich leicht selbst auf mich nehmen, Ihnen zu beweisen.
354 „Ich will Ihnen nicht Schuld geben“, fuhr sie fort, „daß Sie die Alten nicht
„gelesen haben. Sie haben sich um zu viele schöne Kenntnisse beworben,
„als daß Ihnen das Theater der Alten unbekannt sein sollte. Nun setzen
„Sie gewisse Ideen, die sich auf ihre Gebräuche, auf ihre Sitten, auf ihre
„Religion beziehen, und die Ihnen nur deswegen anstößig sind, weil sich
„die Umstände geändert haben, bei Seite, und sagen Sie mir, ob ihr Stoff
„nicht immer edel, wohlgewählt und interessant ist? ob sich die Handlung
„nicht gleichsam von selbst einleitet? ob der simple Dialog dem Natürlichen
„nicht sehr nahe kömmt? ob die Entwicklungen im geringsten gezwungen
„sind? ob sich das Interesse wohl theilt, und die Handlung mit Episoden
„überladen ist? Versetzen Sie sich in Gedanken in die Insel Alindala;
„untersuchen Sie alles, was da vorging, hören Sie alles, was von dem
„Augenblicke an, als der junge Ibrahim und der verschlagne Forfanti
„an's Land stiegen, da gesagt ward; nähern Sie sich der Höhle des
„unglücklichen Polipsile, verlieren Sie kein Wort von seinen Klagen,
„und sagen Sie mir, ob das geringste vorkömmt, was Sie in der
„Täuschung stören könnte? Nennen Sie mir ein einziges neueres Stück,
„welches die nehmliche Prüfung aushalten, welches auf den nehmlichen
„Grad der Vollkommenheit Anspruch machen kann, und Sie sollen gewon-
„nen haben.“ [21]

---

rault (aus Paris, 1628—1703) in seiner Parallèle des Anciens et des Modernes (Paris 1688—96, 4 Bde.) zuerst die lächerliche Behauptung aufgestellt und zu beweisen gesucht hatte, daß die Neueren (d. h. die Franzosen!) erst die Kunst und Wissenschaft zur höchsten Vollkommenheit emporgehoben und die Alten weit übertroffen hätten, war dieser Streit „von sehr verschiedenartigen Persönlichkeiten und von den verschiedenartigsten Standpunkten aus mit der leidenschaftlichsten Erbitterung“ geführt worden. Denn was war derselbe anders als ein Kampf um das Recht und das Dasein des französischen Classicismus selbst? Die Stellung, die Diderot hier einnehmen wird, kann nach dem Gesagten nicht zweifelhaft sein. Er tritt auf die Seite der Gegner des Classicismus und nimmt somit den Kampf wieder auf, den vor ihm schon Fontenelle, La Motte, Louis Racine (der Sohn des Tragikers) u. A. gegen Boileau namentlich unternommen hatten, jenen Kampf, der in der realistischen Richtung der sogenannten romantischen Schule neuerer Zeit noch fortlebt. Näheres s. Hettner a. a. O. S. 55 f.; Arnd, Gesch. der franz. Nationalliteratur Bd. II S. 8 ff.; La Harpe a. a. O. tom. IX p. 559 ff.

21) Wem der Inhalt des Philoktet (s. St. LXXIV. A. 11) von Sophokles noch in der Erinnerung ist, dem dürfte es nicht schwer werden, die vorstehenden Namen zu deuten: Alindala = Lemnos, Ibrahim = Neoptolemos, Forfanti = Odysseus, Polipsile = Philoktet.

„Beim Brama![22] rief der Sultan und gähnte; Madame hat uns da „eine vortreffliche akademische Vorlesung gehalten!“

„Ich verstehe die Regeln nicht, fuhr die Favoritin fort, und noch „weniger die gelehrten Worte, in welchen man sie abgefaßt hat. Aber ich „weiß, daß nur das Wahre gefällt und rühret. Ich weiß auch, daß die „Vollkommenheit eines Schauspiels in der so genauen Nachahmung einer „Handlung bestehet, daß der ohne Unterbrechung betrogne Zuschauer bei „der Handlung selbst gegenwärtig zu sein glaubt. Findet sich aber in den „Tragödien, die Sie uns so rühmen, nur das geringste, was diesem ähn„lich sähe?“

Fünfundachtzigstes Stück

Den 23. Februar 1768.

„Wollen Sie den Verlauf darin loben? Er ist meistens so vielfach 355
„und verwickelt, daß es ein Wunder sein würde, wenn wirklich so viel „Dinge in so kurzer Zeit geschehen wären. Der Untergang oder die Erhal„tung eines Reichs, die Heirath einer Prinzessin, der Fall eines Prinzen, „alles das geschieht so geschwind, wie man eine Hand umwendet. Kömmt „es auf eine Verschwörung an? im ersten Akte wird sie entworfen, im „zweiten ist sie beisammen, im dritten werden alle Maßregeln genommen, „alle Hindernisse gehoben, und die Verschwornen halten sich fertig; mit „nächstem wird es einen Aufstand setzen, wird es zum Treffen kommen, „wohl gar zu einer förmlichen Schlacht. Und das alles nennen Sie gut „geführt, interessant, warm, wahrscheinlich? Ihnen kann ich nun so etwas „am wenigsten vergeben, der Sie wissen, wie viel es oft kostet, die aller„elendeste Intrigue zu Stande zu bringen, und wie viel Zeit bei der klein„sten politischen Angelegenheit auf Einleitungen, auf Besprechungen und „Berathschlagungen geht.“

„Es ist wahr“, Madame, antwortete Selim, „unsere Stücke sind ein „wenig überladen, aber das ist ein nothwendiges Uebel; ohne Hülfe der „Episoden würden wir uns vor Frost nicht zu lassen wissen.“

---

22) Also die Bewohner von „Congo“ in „Africa“ sind „Saracenen“ und schwören beim „Brama“, dem Hauptgotte der Inder! Allein diese Zusammenstellung genügt schon um Jeden zu überzeugen, daß Diderot hier, unbekümmert um Widersprüche, absichtlich seiner Phantasie freien Spielraum läßt.

„Das ist: um der Nachahmung einer Handlung Feuer und Geist zu „geben, muß man die Handlung weder so vorstellen, wie sie ist, noch so, „wie sie sein sollte. Kann etwas Lächerlicheres gedacht werden? Schwerlich „wohl; es wäre denn etwa dieses, daß man die Geigen ein lebhaftes Stück, „eine muntere Sonate spielen läßt, während daß die Zuhörer um den „Prinzen bekümmert sein sollen, der auf dem Punkte ist, seine Geliebte, „seinen Thron und sein Leben zu verlieren."

„Madame", sagte Mongogul, „Sie haben vollkommen Recht; traurige „Arien müßte man indeß spielen, und ich will Ihnen gleich einige bestellen „gehen." Hiermit stand er auf, und ging heraus und Selim, Riccaric und „die Favoritin setzten die Unterredung unter sich fort."

„Wenigstens, Madame", erwiderte Selim, „werden Sie nicht läugnen, „daß, wenn die Episoden uns aus der Täuschung heraus bringen, der
356 „Dialog uns wieder herein setzt. Ich wüßte nicht, wer das besser verstünde, „als unsere tragische Dichter."

„Nun so versteht es durchaus niemand", antwortete Mirzoza. „Das „Gesuchte, das Witzige, das Spielende, das darin herrscht, ist tausend und „tausend Meilen von der Natur entfernt. Umsonst sucht sich der Verfasser „zu verstecken; er entgeht meinen Augen nicht, und ich erblicke ihn unauf„hörlich hinter seinen Personen. Cinna, Sertorius, Maximus, Aemilia,[1]

---

1) Ueber Sertorius s. St. LXXX A. 8. Cinna, Maximus und Aemilia sind Personen aus Corneille's Trauerspiel Cinna ou la Clémence d'Auguste, das die französische Kritik und auch der Dichter selbst (vgl. jedoch o. S. 182) für das beste und vollendetste seiner Werke hielt. Dasselbe erschien 1639, also drei Jahre nach dem Cid, und führt uns die Zeit des Uebergangs der römischen Republik zur Monarchie vor. Augustus ist als Retter der Gesellschaft und der Ordnung aufgetreten. Allein Cinna, ein Idealist, der noch seinem Jugendtraume von Roms Freiheit und Größe nachhängt und daher der Monarchie grollt, und der ehrgeizige Maximus, der sich den Weg zu den alten Ehrenämtern versperrt sieht und darum den mißvergnügten Republikaner spielt, endlich Aemilia, „die liebenswürdige Furie", welche, um den Tod ihres in den Bürgerkriegen geächteten Vaters Toranius an ihrem Wohlthäter Augustus zu rächen, das Gelübde gethan hat, nur dem Mörder des Kaisers ihre Hand zu reichen, planen sein Verderben. Der von Aemilia's „schönen Augen unterjochte" Cinna will, obgleich er dem Augustus, der alle erdenklichen Wohlthaten auf ihn gehäuft hat, auf's Innigste verpflichtet ist, der Bedingung genügen, an welche Aemilia den Besitz ihrer Hand geknüpft hat. Er zettelt mit Maximus eine Verschwörung an gegen das Leben des Kaisers. Sein Mitschuldiger verräth ihn und, großmüthig wie immer, verzeiht Augustus den Verschwörern nicht nur, sondern bietet Cinna sogar seine Freundschaft an. „Sein berühmtes: Soyons amis, Cinna, c'est moi qui t'en convie fällt gleich einem Richtschwert nieder auf die Undankbaren und vernichtet sie." — Den Stoff zu dieser Tragödie hat Corneille, wie er selbst in der Vorrede angiebt, aus der Schrift De Clementia (lib. I. cap. 9) entnommen, welche der jüngere Seneca um 55 n. Chr. an seinen Schüler, den Kaiser Nero, gerichtet hat. Die Rolle der Aemilia ist indessen rein erfunden, um dem überlieferten Stoffe mehr dramatisches Interesse zu geben.

„sind alle Augenblicke das Sprachrohr des Corneille. So spricht man bei „unsern alten Saracenen nicht mit einander. Herr Riccaric kann Ihnen, „wenn Sie wollen, einige Stellen daraus übersetzen, und Sie werden die „bloße Natur hören, die sich durch den Mund derselben ausdrückt. Ich „möchte gar zu gern zu den Neuern sagen: Meine Herren, anstatt daß ihr „euern Personen bei aller Gelegenheit Witz gebt, so sucht sie doch lieber in „Umstände zu setzen, die ihnen welchen geben."

„Nach dem zu urtheilen, was Madame von dem Verlaufe und dem „Dialoge unserer dramatischen Stücke gesagt hat, scheint es wohl nicht", „sagte Selim, „daß Sie den Entwicklungen wird Gnade widerfahren lassen."

„Nein, gewiß nicht", versetzte die Favoritin, „es giebt hundert schlechte „für eine gute. Die eine ist nicht vorbereitet, die andere eräugnet sich durch „ein Wunder. Weiß der Verfasser nicht, was er mit einer Person, die er „von Scene zu Scene ganze fünf Akte durchgeschleppt hat, anfangen soll, „geschwind fertiget er sie mit einem guten Dolchstoße ab, die ganze Welt „fängt an zu weinen, und ich, ich lache, als ob ich toll wäre. Hernach, hat „man wohl jemals so gesprochen, wie wir declamiren? Pflegen die Prinzen „und Könige wohl anders zu gehen als sonst ein Mensch, der gut geht? „Gesticuliren sie wohl jemals wie Besessene und Rasende? Und wenn „Prinzessinnen sprechen, sprechen sie wohl in so einem heulenden Tone? Man „nimmt durchgängig an, daß wir die Tragödie zu einem hohen Grade der „Vollkommenheit gebracht haben, und ich, meines Theils, halte es fast für „erwiesen, daß von allen Gattungen der Litteratur, auf die sich die Afri- „kaner in den letzten Jahrhunderten gelegt haben, gerade diese die unvoll- „kommenste geblieben ist."

„Eben hier war die Favoritin mit ihrem Ausfalle gegen unsere „theatralische Werke, als Mongogul wieder herein kam. „Madame", sagte er, „Sie werden mir einen Gefallen erweisen, wenn Sie fortfahren. Sie sehen, 357
„ich verstehe mich darauf, eine Dichtkunst abzukürzen, wenn ich sie zu „lang finde."

„Lassen Sie uns", fuhr die Favoritin fort, „einmal annehmen, es „käme einer ganz frisch aus Angote,[2] der in seinem Leben von keinem „Schauspiele etwas gehört hätte, dem es aber weder an Verstande noch an „Welt fehle, der ungefähr wisse, was an einem Hofe vorgehe, der mit den „Anschlägen der Höflinge, mit der Eifersucht der Minister, mit den Hetze- „reien der Weiber nicht ganz unbekannt wäre, und zu dem ich im Vertrauen „sagte: „Mein Freund, es äußern sich in dem Seraglio schreckliche Bewe- „gungen. Der Fürst, der mit seinem Sohne mißvergnügt ist, weil er ihn „im Verdacht hat, daß er die Manimonbande liebt, ist ein Mann, den ich

2) Angote = England?

„für fähig halte, an beiden die grausamste Rache zu üben. Diese Sache „muß, allem Ansehen nach, sehr traurige Folgen haben.[3] Wenn Sie wollen, so will ich machen, daß Sie von allem, was vorgeht, Zeuge sein „können." Er nimmt mein Anerbieten an, und ich führe ihn in eine mit „Gitterwerk vermachte Loge, aus der er das Theater sieht, welches er für „den Pallast des Sultans hält. Glauben Sie wohl, daß troz alles Ernstes, in dem ich mich zu erhalten bemühte, die Täuschung dieses Fremden „einen Augenblick dauern könnte? Müssen Sie nicht vielmehr gestehen, „daß er bei dem steifen Gange des Akteurs, bei ihrer wunderlichen Tracht, „bei ihren ausschweifenden Gebehrden, bei dem seltsamen Nachdrucke ihrer „gereimten, abgemessenen Sprache, bei tausend andern Ungereimtheiten, die „ihm auffallen würden, gleich in der ersten Scene mir in's Gesicht lachen „und gerade heraussagen würde, daß ich ihn entweder zum besten haben „wollte, oder daß der Fürst mit sammt seinem Hofe nicht wohl bei Sinnen „sein müßten."

„Ich bekenne", sagte Selim, „daß mich dieser angenommene Fall verlegen macht; aber könnte man Ihnen nicht zu bedenken geben, daß wir „in das Schauspiel gehen mit der Ueberzeugung, der Nachahmung einer „Handlung, nicht aber der Handlung selbst beizuwohnen."

„Und sollte denn diese Ueberzeugung verwehren", erwiderte Mirzoza, „die Handlung auf die allernatürlichste Art vorzustellen?"

Hier kommt das Gespräch nach und nach auf andere Dinge, die uns nichts angehen. Wir wenden uns also wieder, zu sehen, was wir gelesen haben. Den klaren lautern Diderot! Aber alle diese Wahrheiten waren
358 damals in den Wind gesagt. Sie erregten eher keine Empfindung in dem französischen Publico, als bis sie mit allem didaktischen Ernste wiederholt und mit Proben begleitet wurden, in welchen sich der Verfasser von einigen der gerügten Mängel zu entfernen und den Weg der Natur und Täuschung besser einzuschlagen bemüht hatte. Nun weckte der Neid die Kritik. Nun war es klar, warum Diderot das Theater seiner Nation auf dem Gipfel der Vollkommenheit nicht sahe, auf dem wir es durchaus glauben sollen, warum er so viel Fehler in den gepriesenen Meisterstücken desselben fand, blos und allein um seinen Stücken Platz zu schaffen. Er mußte die Methode

3) Da die hier gezeichnete Situation ähnlich ist der des IV. Actes von Racine's Phèdre (1677), wo Theseus seinen Sohn Hippolyt im Verdachte hat, daß er sein Auge auf Phädra, die jugendliche Gemahlin des Vaters, geworfen und derselben während der Abwesenheit ihres Gatten ein Geständniß seiner schändlichen Neigung abgelegt habe, so läßt sich wohl annehmen, daß die letztere dem Dichter oben vorschwebte. An anderen Stellen des Romanes ist es freilich wahrscheinlich, daß unter der Manimonbanda niemand anderes als die Gemahlin Ludwig's XV., Marie, Tochter des Stanislaus Lesczynski, zu verstehen ist.

seiner Vorgänger verschrieen haben, weil er empfand, daß in Befolgung der nehmlichen Methode er unendlich unter ihnen bleiben würde. Er mußte ein elender Charlatan[4] sein, der allen fremden Theriak[5] verachtet, damit kein Mensch andern als seinen kaufe. Und so fielen die Palissots[6] über seine Stücke her.

Allerdings hatte er ihnen auch in seinem „Natürlichen Sohne“,[7] manche Blöße gegeben. Dieser erste Versuch ist bei weitem das nicht, was

---

4) Charlatan (franz. Form für das ital. ciarlatano von ciarlare, schwätzen) bezeichnet einen Marktschreier, Quacksalber.

5) Theriak, ein berühmtes vermeintliches Gegengift, das in Form einer steifflüssigen Masse von einem Leibarzte des Kaisers Nero erfunden sein soll. Der Arzt Galenus (s. St. VII A. 13) hat uns (De antidotis lib. I. c. 6) ein Gedicht des Erfinders aufbewahrt, in welchem die Zusammensetzung aus nahezu 70 Arzneimitteln genau angegeben wird. Im vorigen Jahrhundert noch stand dies Medicament in hohem Ansehen, ja dasselbe lebt noch heute im Volksmunde weiter als Triakel, Tyriakel u. dgl. Der Name kommt vom griechischen θηριακόν her und bezeichnet also ursprünglich das, was von wilden Thieren, d. h. hier besonders giftigen Schlangen, bereitet wird.

6) s. St. LXXXVI. A. 1.

7) Le Fils naturel ou les Epreuves de la Nature, ein Lustspiel in Prosa und fünf Acten, das Diderot 1750 erscheinen ließ, beruht zum Theil auf einem Lustspiel des Goldoni: Il vero amico. Indem der Dichter sein Stück jedoch auf eine wahre Geschichte zurückführte, ohne Goldoni's zu gedenken, lenkte er eine Reihe unliebsamer Beschuldigungen auf sich, gegen die er sich später in seiner Abhandlung „Ueber die dramatische Dichtkunst“ (a. a. O. tom. II p. 242 ff.) vertheidigt und seine nicht unwesentlichen Veränderungen an dem überlieferten Stoffe nachweist. Inhalt: Im Hause Clairville's zu St. Germain en Laye (unweit Paris) wohnen dessen Schwester Constance (bei Lessing: Theresia), eine junge Witwe, und Rosalie, ein junges Mädchen, welches, weil es nach dem Tode einer Muhme freund- und schutzlos dastand, von Constance aufgenommen und erzogen wurde, jetzt die Braut Clairville's ist. In demselben Hause weilt ferner als Gast schon seit einiger Zeit Dorval, der Freund Clairville's, ein sehr wohlhabender und hochbegabter Mann, der aber, obschon er aus einer reichen und vornehmen Familie stammt, doch als natürlicher Sohn in der Gesellschaft zu keiner rechten Stellung gelangen kann. Nachdem er lange, lange Jahre (der Dichter erwähnt die Zahl „dreißig“) einsam durch die Welt gegangen ist und Niemand gefunden hat, an den er sich anschließen oder dessen Liebe er gewinnen konnte, ist er allmählich verdüstert und in seinem Wesen zurückhaltend geworden. Endlich hat er an Clairville einen Herzensfreund gefunden, aber auch in dessen Hause einen Gegenstand der Liebe, der es nicht sein sollte, nämlich Rosalie, die Braut seines Freundes. Und auch sie liebt ihn mit Leidenschaft und ist deshalb im Herzen ihrem Verlobten entfremdet. Um das Unglück voll zu machen, hat auch die edle, den ethischen Grundsätzen der damals herrschenden Aufklärungsphilosophie ergebene Constance eine innige Zuneigung zu Dorval gefaßt. Der Aermste steht so in Mitten streitender Gefühle, und das Stück beginnt damit, daß er nach einer in trüben Gedanken durchwachten Nacht den Entschluß faßt, sofort und ohne Abschied, das Haus des Freundes zu verlassen. Doch ehe er sich wirklich entfernen kann, kommt Constance hinzu. Erregt sieht sie den Geliebten im Begriff abzureisen; sie sucht ihn durch die Schilderung dessen, was er ihrem Bruder und auch endlich, was er ihr ist, zurückzuhalten, bis Clairville

der Hausvater ist. Zu viel Einförmigkeit in den Charakteren, das Romantische in diesen Charakteren selbst, ein steifer kostbarer Dialog, ein pedan-

---

hereintritt. Auch ihm gegenüber hält Dorval den Entschluß abzureisen aufrecht. Der Freund ergeht sich in Klagen, namentlich darüber, daß Rosalie ihr Herz von ihm abgewendet hat; flehend bittet er den Scheidenden um den letzten Dienst, bei dem Abschiede von Rosalien diese nach dem Grunde ihrer Zurückhaltung und Kälte auszuforschen. Um sich nicht zu verrathen, muß Dorval dies zusagen. Er begiebt sich daher zu Rosalien, die eben ihrer Dienerin gestanden hat, daß sie ihren Verlobten Clairville nicht mehr, wohl aber einen anderen liebe. In der jetzt folgenden Unterredung zwischen ihr und Dorval, dem so lange still Angebeteten, gelingt es beiden nicht, sich zu beherrschen: sie verrathen sich ihre gegenseitige Zuneigung. Verstört kommt Dorval zu Clairville zurück und sucht diesen damit zu vertrösten, daß er sagt, Rosalie wolle erst die Entscheidung ihres bald aus Amerika heimkehrenden Vaters erwarten; deshalb sei sie so zurückhaltend. Im Kampf zwischen Pflichtgefühl und Liebe bleibt Dorval zurück, als ihm plötzlich ein Brief Rosaliens gebracht wird, worin diese ihn, der die „Gesetze der Unschuld" kenne, anfleht, sie aus ihrer peinlichen Lage Clairville gegenüber zu retten. Dorval's Herz will zerspringen. Er setzt sich sofort hin, um ihr zu schreiben, daß er sie zwar innig liebe, daß aber die Tugend Entsagung verlange. Kaum aber hat er den Brief mit den Betheuerungen seiner Liebe begonnen, als der Ruf seines Dieners, Clairville sei auf der Straße von Meuchelmördern angefallen, ihn forttreibt, um dem bedrängten Freunde beizustehen. So findet die hereintretende Constance den angefangenen Brief und liest ihn mit Entzücken, da sie glaubt, er sei an sie gerichtet. Unterdessen kehren Dorval und Clairville zurück; letzterer war nämlich, nachdem er einige bübische Verläumder seiner Schwester, Rosaliens und Dorval's hart abgefertigt hatte, auf der Straße von diesen meuchlings angefallen und durch Dorval's Dazwischenkunft gerettet worden. Die entzückte Constance zeigt dem heimkehrenden Bruder den angefangenen Brief Dorval's, und dieser giebt freudig seine Zustimmung zu der, wie er meint, von seinem Freunde begehrten Verbindung mit seiner Schwester Constance. Er verkündet dies auch der hereintretenden Rosalie, die jedoch vor Schrecken und Schmerz, daß ihr der eben geschenkte Geliebte untreu geworden ist, gebrochen zusammensinkt; die helfende Hand Clairville's, der eine Ohnmacht befürchtet, stößt sie mit den harten Worten zurück: „Lassen Sie mich; Sie sind mir verhaßt!" Clairville verzweifelt, er kommt nur eben wieder etwas zu sich, als Arnold, der bejahrte Diener von Rosaliens Vater, hereingeführt wird, und die Ankunft seines alten Herrn meldet, dessen traurige Schicksale er zugleich erzählt. Aus diesen scheint hervorzugehen, daß der alte Lysimond nach langer Gefangenschaft nur das nackte Leben gerettet habe. Alle sind bewegt, und Clairville's Schmerz bricht von Neuem aus; Dorval aber tröstet ihn und faßt in einem Monologe den festen Entschluß, Rosalien zu entsagen. Vorher will er ihr aber durch eine List (er beabsichtigt nämlich das Gerücht zu verbreiten, das Schiff, auf welchem Lysimond gekommen, sei versichert gewesen, und so soll Rosalien eine bedeutende Summe als Versicherungsgeld in die Hand gespielt werden) die Hälfte seines Vermögens zuwenden. Rosalie beklagt indessen ihr Geschick: Clairville sei von ihr verlassen, sie aber von Dorval hintergangen. Auch Constancens Zuspruch kann sie nicht aufrichten. Glücklicher ist letztere mit Dorval. Es gelingt ihr in einem langen Gespräche und durch Darlegung ihrer edlen Gesinnung, alle Bedenklichkeiten, die der verdüsterte Mann gegen eine eheliche Verbindung mit ihr hatte, glücklich niederzukämpfen. Dorval ist zuletzt der Vermählung mit ihr durchaus nicht abgeneigt, und aus diesem Gefühle heraus versichert er noch einmal Clairville, Rosalie würde und sollte ihm angehören, er nehme es auf sich, ihren Sinn durch eine Unterredung zu ändern. Als er

tisches Geklingle von neumodisch philosophischen Sentenzen, alles das machte den Tadlern leichtes Spiel.[8] Besonders zog die feierliche Theresia (oder Constantia, wie sie in dem Originale heißt), die so philosophisch selbst auf die Freierei geht, die mit einem Manne, der sie nicht mag, so weise von tugendhaften Kindern spricht, die sie mit ihm zu erzielen gedenkt,[9] die Lacher auf ihre Seite. Auch kann man nicht läugnen, daß die Einkleidung, welche Diderot den beigefügten Unterredungen gab, daß der Ton, den er darin

---

dann erfahren hat, daß Rosalie die Versicherungsgelder bekommen, stärkt er sich durch eine Selbstunterredung noch zu seinem schweren Schritt und begiebt sich dann zu Rosalien, die eben noch einmal, aber vergeblich von Clairville um Aenderung ihres Sinnes angefleht wird; sie hat nur Worte des Vorwurfs gegen Dorval. Da tritt dieser herzu; nach einigen Worten entfernt sich Clairville, und nun beginnt Dorval das Strafbare ihrer beiderseitigen Neigung darzulegen und fordert die wehmüthig Zuhörende endlich auf, in der Clairville früher gelobten Treue zu verharren; in seinem Herzen wenigstens habe die Tugend und das Pflichtgefühl den Sieg über die unerlaubte Liebe zu ihr davongetragen. Da beugt sie sich, um sich wieder ganz „in die Arme der Tugend" zu werfen: sie will wieder Clairville angehören. So kann sie ihren Vater, der eben angelangt ist, mit der heiteren Ruhe des guten Gewissens empfangen und erfährt durch diesen, daß sie und Dorval — Geschwister sind. Erst sprachlos, dann über ihre schon errungene Entsagung doppelt erfreut, reicht Rosalie, nachdem noch Dorval's edle That mit dem Gelde an's Licht gekommen ist, Clairville ihre Hand, Dorval aber Constancen; der beglückte Vater aber, der durch jenen Unfall nur einen geringen Theil seines Vermögens verloren hat, kann so den Bund zweier Paare mit frohem Herzen segnen.

8) Man wird Lessing's strenges Urtheil vollkommen billigen; denn nicht nur die Charaktere Dorval's und Clairville's stimmen in den Grundlinien, in der biedersten Rechtschaffenheit, vollkommen überein (allerdings ist Dorval der geistig bedeutendere), sondern auch der gute alte Lysimond und sein wackerer Diener Arnold sind Musterbilder derselben Charakternuance. Und Constance und Rosalie, was sind sie weiter als Variationen derselben Tugendhaftigkeit des Charakters, nur auf dem Standpunkte des Weibes, erstere in Parallele zu Dorval, letztere zu Clairville? Die Charaktere sind dabei „romantisch", d. h. ihre Schicksale sind mannigfaltig und wechselnd und die Liebe, Eltern-, Geschwister- und Geschlechtsliebe, ist das treibende Element. Obenan steht hier der alte Lysimond mit seinen Abenteuern zu Wasser und zu Lande; auch Clairville im Uebermaß seiner „verhimmelnden" Liebe ist ein echter Romanheld; nicht minder ist auch Rosalie mit ihrer wechselnden Neigung mehr eine Gestalt des Romans als des Dramas. Was Lessing ferner an der Form des Dialogs tadelt, wird man schon aus fast jeder Seite der Lessingschen Uebersetzung, die auch in dieser Hinsicht als ein Meisterstück gelten muß, herausfühlen. Endlich wird man selbst bei oberflächlichem Lesen von jener Ueberfülle philosophischer Sentenzen gelangweilt werden, die Lessing zuletzt rügt; es sei hier nur an die dritte Scene des fünften Aufzuges, a. a. O. tom. I p. 106—113; Theater des Herrn Diderot, 1760, Th. I S. 136—145) erinnert, in welcher Dorval Rosalie zur Pflicht zurückruft.

9) Lessing hat hier wohl die lange Unterredung zwischen Dorval und Constance in der dritten Scene des vierten Aufzuges (a. a. O. tom. I p. 82—95, Uebersetzung S. 103—122) im Sinne, in welcher Constance sagt: „Dorval, Ihre Töchter werden tugendhaft und sittsam sein. Ihre Söhne werden edel und groß sein. Ihre Kinder insgesammt werden liebenswürdig sein."

annahm, ein wenig eitel und pompös war, daß verschiedene Anmerkungen als ganz neue Entdeckungen darin vorgetragen wurden, die doch nicht neu und dem Verfasser nicht eigen waren, daß andere Anmerkungen die Gründlichkeit nicht hatten, die sie in dem blendenden Vortrage zu haben schienen.[10]

Sechsundachtzigstes Stück.

Den 26. Februar 1768.

359 J. E. Diderot behauptete,(*) daß es in der menschlichen Natur auf's höchste nur ein Dutzend wirklich komische Charaktere gäbe, die großer

(*) S. die Unterredung hinter dem Natürlichen Sohne [Theater des Herrn Diderot. Aus dem Französischen. Erster Theil. Berlin bei Christ. Friedr. Voß, 1760] S. 321 ff [Oeuvres de Théâtre de M. Diderot, Amsterdam 1759. tom. I. p. 226 f.].

---

10) Ueber Lessing's Verhältniß zu Diderot ist bereits viel geschrieben (vgl. vor Allem Danzel-Guhrauer a. a. O. Bd. I S. 472 ff. und Bd. II Abth. 1 S. 321 f. und Bd. II Abth. 2. S. 205 f.; Loebell, G. E. Lessing, hsg. v. Koberstein 1865. Thl. III der Vorlesungen S. 187—196; Koberstein, Gesch. d. dtsch. Nationalliteratur Bd. III[5] S. 401 ff.; C. Humbert, Lessing's Stellung zur französ. Literatur in Gosche's Archiv für Literaturgeschichte Bd. II. 1872. S. 450), von keinem aber ist dasselbe so klar und bündig und dabei doch so treffend gezeichnet worden als von Hettner. „Der sicherste Maßstab zur Beurtheilung Diderot's", sagt derselbe a. a. O. S. 344 ff., „ist der Vergleich mit Lessing. Beide sind Zeitgenossen, Beide leben in regster Wechselwirkung, Beide verfolgen gemeinsame Ziele. — — Beide hatten gleichzeitig und von einander unabhängig aus den Engländern geschöpft. Ursprünglich war Diderot der Kühnere und gewann dadurch auf Lessing den mächtigsten Einfluß. Als Lessing bereits mit allerlei Bedenken und Neuerungen umging, mit der herrschenden Richtung aber doch noch nicht entschieden zu brechen wagte, da trafen ihn jene denkwürdigen Herzensergießungen des Diderotschen Jugendromanes, und der Schwankende und Zagende fand in ihnen Rath und Ermuthigung. Denn hierauf bezieht sich, trotz der Einwendungen, welche Danzel im „Leben Lessing's" (Thl. 1 S. 472—481) gegen diese Annahme erhoben hat, vornehmlich jenes Geständniß, welches Lessing noch im Jahre 1781 im Vorwort zur zweiten Auflage seiner Uebersetzung von Diderot's Theater (L.-M. Bd. VI. S. 357) machte, daß Diderot „an der Bildung seines Geschmacks so großen Antheil gehabt, daß er ohne dessen Muster und Lehren eine ganz andere Richtung würde bekommen haben; vielleicht eine eigenere, aber doch schwerlich eine, mit der am Ende sein Verstand zufriedener gewesen wäre." Bald aber eilt Lessing voraus. Miß Sara Sampson ist 1754 geschrieben, Diderot's Dramen fallen erst einige Jahre später. Die Anerkennung wird eine gegenseitige. Aus dem Briefwechsel Diderot's mit M[lle] Voland (B. 2 S. 87. 140; vergl. Danzel a. a. O. Th. 1 S. 473; Th. II Abth. 1 S. 321) erhellt, daß Diderot einige Zeit die Absicht hatte, Lessing's Stück,

Züge fähig wären, und daß die kleinen Verschiedenheiten unter den menschlichen Charakteren nicht so glücklich bearbeitet werden könnten als die reinen unvermischten Charaktere. Er schlug daher vor, nicht mehr die Charaktere, sondern die Stände auf die Bühne zu bringen, und wollte die Bearbeitung dieser zu dem besondern Geschäfte der ernsthaften Komödie machen. „Bis-„her“, sagt er, „ist in der Komödie der Charakter das Hauptwerk gewesen, „und der Stand war nur etwas Zufälliges; nun aber muß der Stand das „Hauptwerk und der Charakter das Zufällige werden. Aus dem Charakter „zog man die ganze Intrigue; man suchte durchgängig die Umstände, in „welchen er sich am besten äußert und verband diese Umstände unterein-„ander. Künftig muß der Stand, müssen die Pflichten, die Vortheile, die „Unbequemlichkeiten desselben zur Grundlage des Werks dienen. Diese „Quelle scheint mir weit ergiebiger, von weit größerm Umfange, von weit „größerm Nutzen als die Quelle der Charaktere. War der Charakter nur „ein wenig übertrieben, so konnte der Zuschauer zu sich selbst sagen: das

---

wahrscheinlich mit Hilfe Grimm's, in das Französische zu übersetzen. Und ebenso übersetzte Lessing 1760 Diderot's Dramen und dramaturgische Abhandlungen. Seinen deutschen Gegnern gegenüber mußte es Lessing äußerst erwünscht sein, zeigen zu können, daß er in seinem Kampfe gegen das französische Drama mitten im Feindeslande einen mächtigen Bundesgenossen gefunden. Mit frohem Stolze weist Lessing in der Vorrede darauf hin, daß ein Franzose selbst die französischen Muster zu verwerfen anfange; ein Franzose, welcher als ein denkender Kopf die alten Wege weiter bahne und neue Pfade durch unbekannte Gegenden zeichne, ja von dem man sagen könne, daß sich nach Aristoteles kein philosophischerer Geist mit dem Theater abgegeben habe, als er. Mit jedem Tage aber zeigt sich Lessing's Ueberlegenheit immer entschiedener. Diderot hatte sich in die Sackgasse untergeordneter Mischgattungen verloren und kam nie über seine ersten dilettantischen Versuche hinaus; Lessing drang auf reine Gattungen, schuf Minna von Barnhelm und Emilia Galotti und gab in diesen Stücken für das Lustspiel und das bürgerliche Trauerspiel treffliche Muster. Kein Wunder daher, daß sich die Bewunderung Lessing's für Diderot allmählich beträchtlich schmälerte; in der Dramaturgie (s. o.) sagt er, es habe sich gezeigt, daß verschiedene Bemerkungen von Diderot als ganz neue Entdeckungen vorgetragen würden, die doch nicht neu und dem Verfasser nicht eigen seien, und daß andere die Gründlichkeit nicht hätten, die sie in dem blendenden Vortrage zu haben schienen. Noch mehr. Diderot geht an Shakespeare mit scheuem Staunen vorüber. — — Lessing dagegen erkennt in Shakespeare die höchste Spitze aller neueren Dramatik und stürzt durch diese siegreiche Erkenntniß für immer die willkürlichen Herkömmlichkeiten des französischen Classicismus. Und zuletzt: Diderot wendet auf Dichtung und bildende Kunst arglos dieselben Grundsätze an, ohne daß er je darnach fragt, ob nicht die verschiedenartige Natur dieser Künste an die Darstellung verschiedenartige Bedingungen und Forderungen stelle; Lessing dagegen sondert die Stilunterschiede auf's Strengste und hat damit für alle Zeiten die unumstößliche Grundlage der künstlerischen Stillehre gegründet. — — Diderot ist scharfsichtig und durchaus an Lessing erinnernd in der Auffindung und Erkennung des Falschen und Haltlosen; aber Diderot ist schwankend und beschränkt im Neubau. Er erscheint daher als veraltet und unzureichend, wo Lessing ewig jung und ewig unerreicht bleibt.“

„bin ich nicht. Das aber kann er unmöglich läugnen, daß der Stand, den „man spielt, sein Stand ist; seine Pflichten kann er unmöglich verkennen. „Er muß das, was er hört, nothwendig auf sich anwenden.“

Was Palissot[1] hierwider erinnert, ist nicht ohne Grund. Er leugnet es, daß die Natur so arm an ursprünglichen Charakteren sei, daß sie die komischen Dichter bereits sollten erschöpft haben. Moliere sahe noch genug neue Charaktere vor sich, und glaubte kaum den allerkleinsten Theil von denen behandelt zu haben, die er behandeln könne. Die Stelle, in welcher er verschiedne derselben in der Geschwindigkeit entwirft,(*) ist so

(*) Impromptu von Versailles[2] Sc. 3 [nicht 2, wie Boxberger schon bemerkte]: „Keinen Stoff? Ach, mein guter Marquis, wir werden ihm immer genug liefern, und Alles, was er thut und schreibt, hat uns noch um nichts klüger gemacht. Glaubst Du, er habe in seinen Lustspielen schon alle Thorheiten und Schwächen der Menschen erschöpft? — Hat er nicht — um nur beim Hofe stehen zu bleiben — noch ein Dutzend Charaktere, an die er noch keine Hand anlegte? — Hat er nicht, zum Beispiel, alle

1) **Charles Palissot de Montenoy** (aus Nancy, 1730—1814) zeigte frühzeitig hervorragende Anlagen und Liebe zur Poesie. Eine Tragödie, die er, kaum 18 Jahre alt, dichtete, verschaffte ihm die Gunst des Königs Stanislaus von Polen und anderer hochgestellter Persönlichkeiten. Allein diese Gönnerschaft erweckte ihm den Neid zahlreicher Gegner, und sein Leben war nun auf lange Jahre hin ein beständiger Kampf, der zum Theil mit großer Hartnäckigkeit und Heftigkeit geführt ward. Als Palissot aber gar in einem Lustspiele „Le Cercle“, das zu Nancy am 26. November 1755 aufgeführt wurde, einen Philosophen eine sehr lächerliche Rolle spielen ließ, und jeder in dem letzteren J. J. Rousseau erkennen mußte, da erhoben sich wie auf einen Schlag Diderot und seine Freunde und eröffneten eine lebhafte literarische Fehde gegen ihn. Palissot blieb die Antwort nicht schuldig. Er schrieb die von Lessing citirten Petites Lettres sur de grands Philosophes (1760), zwei Briefe, in deren ersterem er die Lobhudeleien charakterisirt, durch welche die Herausgeber des Dictionnaire Encyclopédique (Diderot und Genossen) sich wechselseitig zu verherrlichen trachteten, während er in dem zweiten in schonungsloser Weise gegen den von Diderot im „Natürlichen Sohne“ vertretenen kunstkritischen Standpunkt zu Felde zieht. An letzterer Stelle berührt Palissot sich mehrfach mit Lessing's Kritik. — Speciell obige Stelle steht im zweiten Briefe (Oeuvres de Palissot. Nouvelle édition, Liège chez Plompteux 1777, tom. II p. 143 ff.).

2) L'Impromptu de Versailles, ein einactiges Lustspiel Molière's in Prosa (das am 14. October 1663 zu Versailles zuerst, dann aber vom 4. November desselben Jahres an auch im Palais-Royal zu Paris wiederholt aufgeführt ward), ist ein Gelegenheitsstück und verdankt sein Entstehen der lebhaften Fehde, welche Molière's „Frauenschule“ hervorgerufen hatte (s. St. LIII. A. 23). Seinen Zweck, Boursault zum Schweigen zu bringen, erreichte der Dichter dadurch, daß er sich und seine Schauspieler einführt, wie sie zu einem vom Könige befohlenen Stegreifstücke die Rollen einüben, bei welcher Gelegenheit die Schauspieler dem Dichter sein Urtheil über Boursault's Gebahren entlocken und ihn so veranlassen, sich über den mit Namen genannten Dichter des „Portrait du Peintre“ in der verächtlichsten Weise auszusprechen. Die Worte, die Lessing oben aus diesem Stücke anführt, hat Molière sich selbst in den Mund gelegt; auch Palissot (a. a. O. p. 144) hatte sie bereits citirt.

merkwürdig als lehrreich, indem sie vermuthen läßt, daß der Misanthrop[3]
schwerlich sein Non plus ultra in dem hohen Komischen dürfte geblieben 360
sein, wann er länger gelebt hätte.[4] Palissot selbst ist nicht unglücklich,
einige neue Charaktere von seiner eignen Bemerkung beizufügen: den dummen Mäcen mit seinen kriechenden Clienten,[5] den Mann an seiner unrech-

die Vielen, die sich die schönsten Höflichkeiten sagen, und sobald sie sich den Rücken gewandt haben, sich ein Vergnügen daraus machen, Einer den Andern zu zerreißen? — Hat er nicht jene überschwänglichen Schmeichler, jene faden Lobhudler, die ihre Complimente nicht einmal zu würzen verstehen, und bei deren schaler Süßlichkeit dem Zuhörer übel wird? — Hat er nicht jene feigen Höflinge der Gunst, jene perfiden Anbeter des Erfolgs, die uns im Glück Weihrauch streuen, und in der Noth mit Füßen treten? — Hat er nicht die über Alles, was am Hofe geschieht, Unzufriedenen, die unnützen Jabrüder, die unbequemen Vielgeschäftigen, den ganzen Troß, meine ich, der statt wirklicher Dienste nur Zudringlichkeiten aufweisen kann, und der eine Belohnung verlangt, weil er den Fürsten zehn Jahre lang überlaufen hat? — Hat er nicht die ganze Sippschaft, die alle Welt liebkosen möchte, die ihre Höflichkeit links und rechts ausstreut und sich jedem Ersten Besten mit denselben Umarmungen und Freundschaftsbetheurungen aufdrängt? — — Laß das gut sein, Marquis; Molière wird immer mehr Stoff haben, als er braucht, und woran er sich bisher versucht hat, ist eine Kleinigkeit im Vergleich mit dem, was ihm noch übrig bleibt."

[Deutsch mitgetheilt v. d. H. aus Molière's „Lustspielen" übersetzt von Wolf Grafen Baudissin. Lpz. 1866. Bd. II. S. 285 f.].

---

3) s. St. XXI. A. 12.

4) Da diese letztere Bemerkung nicht von Palissot herrührt, sondern von Lessing, so muß letzterer wohl den Misanthropen für Molière's „höchste Leistung" im Feinkomischen gehalten haben.

5) Palissot sagt: „Des protégés si bas, des protecteurs si bêtes!" Es ist dies ein Vers, den Gresset in seinem „Nichtswürdigen" Act II. Sc. 3 (s. St. XVII A. 1) dem Titelhelden Cléon in den Mund gelegt hat, an einer Stelle, wo Letzterer die verderbte Pariser Gesellschaft kennzeichnet. Zur Erklärung der Lessingschen Uebersetzung diene Folgendes: C. Cilnius Maecenas (geb. zwischen 74 und 64, gest. 8 vor Chr.), des Augustus vertrauter Freund und Rathgeber in Krieg und Frieden, ein feinsinniger und kunstliebender Mann, hat sich besonders durch die Gönnerschaft berühmt gemacht, die er den großen römischen Dichtern seiner Zeit, namentlich Horaz und Vergil, angedeihen ließ. Daher ist sein Name schon frühzeitig (bereits im ersten Jahrhundert unserer Zeitrechnung, vgl. den Vers des Martialis, lebte v. J. 42—104 nach Christus, Epigr. VIII, 56, 5: Sint Maecenates, non deerunt, Flacce, Marones) sprichwörtlich geworden für vornehme und reiche Leute, welche Gelehrte, Dichter und Künstler durch ihre Freundschaft auszeichnen oder sie unterstützen. Daß unter solchen Gönnern sich häufig auch einer findet, der jenes Mäcenatenthum nur aus eitler Selbstgefälligkeit und um gerühmt und gefeiert zu werden, ausübt, obschon ihm nur ein geringes Maß von Einsicht beschieden, ist wohl selbstverständlich. Zu einem solchen „dummen Mäcenas" gehören als nothwendige Ergänzung „kriechende Clienten". Mit letzterem Namen cliens, (lat. von cluere = κλύειν, hören, gehorchen; vgl. G. Curtius, Grundz. d. griech. Etymologie[3] S. 144) bezeichnete man in Rom ursprünglich eine Art, wenn auch nicht unfreier, so doch unselbständiger Einwohner, die als „Hörige" unter dem Schutze eines Patriciers als ihres patronus

ten Stelle,[6] den Arglistigen, dessen ausgekünstelte Anschläge immer gegen die Einfalt eines treuherzigen Biedermanns scheitern, den Scheinphilosophen, den Sonderling, den Destouches verfehlt habe,[7] den Heuchler mit gesellschaftlichen Tugenden, da der Religionsheuchler ziemlich aus der Mode sei.[8] — Das sind wahrlich nicht gemeine Aussichten, die sich einem Auge, das gut in die Ferne trägt, bis in's Unendliche erweitern. Da ist noch Ernte genug für die wenigen Schnitter, die sich daran wagen dürfen!

Und wenn auch, sagt Palissot, der komischen Charaktere wirklich so wenige und diese wenigen wirklich alle schon bearbeitet wären, würden die Stände denn dieser Verlegenheit abhelfen? Man wähle einmal einen, z. E. den Stand des Richters. Werde ich ihm denn, dem Richter, nicht einen Charakter geben müssen? Wird er nicht traurig oder lustig, ernsthaft oder leichtsinnig, leutselig oder stürmisch sein müssen? Wird es nicht blos dieser Charakter sein, der ihn aus der Klasse metaphysischer Abstrakte heraushebt und eine wirkliche Person aus ihm macht? Wird nicht folglich die

---

unbelästigt und in geschützter Freiheit in Rom wohnen durften (vgl. u. A. Mommsen, Römische Geschichte Bd. I[4] S. 62 f.). Später fand diese Bezeichnung allgemeinere Anwendung auf alle diejenigen, die von anderen in bestimmter und sich wiederholender Weise unterstützt wurden, und so kann Lessing diesen Begriff auch auf literarische Abhängigkeit übertragen, um den einfältigen Gönnern Schützlinge gegenüberzustellen, die, obwohl sie die Hohlheit oder niedrige Gesinnung ihrer Patrone erkannt haben, doch bei denselben ausharren und auf schamlose Weise wider besseres Wissen denselben schmeicheln, nur um des Schutzes oder der Unterstützung derselben nicht verlustig zu gehen. In sofern giebt Lessing ganz treffend in seiner Uebersetzung das Verhältniß wieder, dessen Schilderung oder vielmehr dramatische Darstellung Palissot mit Recht als eine zeitgemäße Aufgabe erscheinen mußte, weil damals derartige unlautere Verhältnisse in den literarischen Kreisen Frankreichs nichts Seltenes waren.

6) L'homme déplacé, sagt Palissot.

7) L'Homme singulier, ein Lustspiel des Destouches, in Versen und fünf Acten, stellt einen Sonderling dar, der die wunderliche Gewohnheit hat, sich in Allem, was er thut und treibt, in Widerspruch mit den Moden, Sitten, Anschauungen seiner Zeit zu setzen, dabei aber seine Mitmenschen mehr mit Mitleid denn mit Groll oder Haß zu betrachten. Sonst vernünftig und tugendhaft hat er nur die Marotte, Sitten und Lebensanschauungen seiner Zeit für Nichts zu achten und, ohne auf den Verkehr mit Anderen Verzicht zu leisten, über die Verderbniß und das lächerliche Gebahren seiner Mitmenschen zu seufzen. Durch die Liebe wird er schließlich wenigstens äußerlich bekehrt. Destouches that recht, daß er das Stück vor der Aufführung zurückzog: die Handlung ist gar zu dürftig.

8) Le Tartuffe de société, comme on a fait celui de religion sagt Palissot und spielt damit auf das berühmte Stück Molière's an: Le Tartuffe, ein Lustspiel in Versen und fünf Acten, a. d. J. 1667, in welchem ein gemeiner Betrüger dargestellt wird, der unter der Maske der Frömmigkeit sich Zutritt bei einem rechtschaffenen, aber einfältigen Manne zu verschaffen und diesen gründlich zu täuschen versteht, ohne daß es den vernünftigen Personen des Stückes gelingt, den frechen Heuchler zu entlarven.

Grundlage der Intrigue und die Moral des Stücks wiederum auf dem Charakter beruhen? Wird nicht folglich wiederum der Stand nur das Zufällige sein?

Zwar könnte Diderot hierauf antworten: Freilich muß die Person, 361
welche ich mit dem Stande bekleide, auch ihren individuellen moralischen Charakter haben; aber ich will, daß es ein solcher sein soll, der mit den Pflichten und Verhältnissen des Standes nicht streitet, sondern auf's beste harmoniret. Also, wenn diese Person ein Richter ist, so steht es mir nicht frei, ob ich ihn ernsthaft oder leichtsinnig, leutselig oder stürmisch machen will; er muß nothwendig ernsthaft oder leutselig sein, und jedesmal es in dem Grade sein, den das vorhabende Geschäft erfodert.

Dieses, sage ich, könnte Diderot antworten, aber zugleich hätte er sich einer andern Klippe genähert, nämlich der Klippe der vollkommnen Charaktere. Die Personen seiner Stände würden nie etwas anders thun, als was sie nach Pflicht und Gewissen thun müßten, sie würden handeln völlig, wie es im Buche steht. Erwarten wir das in der Komödie? Können dergleichen Vorstellungen anziehend genug werden? Wird der Nutzen, den wir davon hoffen dürfen, groß genug sein, daß es sich der Mühe verlohnt, eine neue Gattung dafür festzusetzen und für diese eine eigene Dichtkunst zu schreiben?

Die Klippe der vollkommenen Charaktere scheinet mir Diderot überhaupt nicht genug erkundiget zu haben. In seinen Stücken steuert er ziemlich gerade darauf los, und in seinen kritischen Seekarten[9] findet sich durchaus keine Warnung davor. Vielmehr finden sich Dinge darin, die den Lauf nach ihr hinzulenken rathen. Man erinnere sich nur, was er bei Gelegenheit des Contrasts unter den Charakteren von den Brüdern des Terenz[10] sagt. (*) „Die zwei contrastirten Väter darin sind mit so gleicher Stärke „gezeichnet, daß man den feinsten Kunstrichter Trotz bieten kann, die Haupt„person zu nennen, ob es Micio oder ob es Demea sein soll? Fällt er „sein Urtheil vor dem letzten Auftritte, so dürfte er leicht mit Erstaunen „wahrnehmen, daß der, den er ganzer fünf Aufzüge hindurch für einen „verständigen Mann gehalten hat, nichts als ein Narr ist, und daß „der, den er für einen Narren gehalten hat, wohl gar der verständige „Mann sein könnte. Man sollte zu Anfange des fünften Aufzuges dieses „Drama fast sagen, der Verfasser sei durch den beschwerlichen Contrast

(*) In der dr. Dichtkunst hinter dem Hausvater S. 358 f. d. Uebers. [Oeuvres de Théâtre, Amsterd. 1759. tom. II p. 268 f.].

---

9) d. h. in seinen theoretischen Werken, namentlich denjenigen, welche St. LXXXIV A. 4. genannt sind.

10) s. St. LXX. A. 7.

„gezwungen worden, seinen Zweck fahren zu lassen und das ganze Interesse
„des Stücks umzukehren. Was ist aber daraus geworden? Dieses, daß
362 „man gar nicht mehr weiß, für wen man sich interessiren soll. Vom
„Anfange her ist man für den Micio gegen den Demea gewesen, und am
„Ende ist man für keinen von beiden. Beinahe sollte man einen dritten
„Vater verlangen, der das Mittel zwischen diesen zwei Personen hielte und
„zeigte, worin sie beide fehlten.“

Nicht ich! Ich verbitte mir ihn sehr, diesen dritten Vater, es sei in dem nehmlichen Stücke oder auch allein. Welcher Vater glaubt nicht zu wissen, wie ein Vater sein soll? Auf dem rechten Wege dünken wir uns alle; wir verlangen nur dann und wann vor den Abwegen zu beiden Seiten gewarnet zu werden.

Diderot hat Recht: es ist besser, wenn die Charaktere blos verschieden, als wenn sie contrastirt sind. Contrastirte Charaktere sind minder natürlich und vermehren den romantischen Anstrich, an dem es den dramatischen Begebenheiten so schon selten fehlt. Für eine Gesellschaft im gemeinen Leben, wo sich der Contrast der Charaktere so abstechend zeigt, als ihn der komische Dichter verlangt, werden sich immer tausend finden, wo sie weiter nichts als verschieden sind. Sehr richtig! Aber ist ein Charakter, der sich immer genau in dem graden Gleiße hält, das ihm Vernunft und Tugend vorschreiben, nicht eine noch seltenere Erscheinung? Von zwanzig Gesellschaften im gemeinen Leben werden eher zehn sein, in welchen man Väter findet, die bei Erziehung ihrer Kinder völlig entgegengesetzte Wege einschlagen, als eine, die den wahren Vater aufweisen könnte. Und dieser wahre Vater ist noch dazu immer der nehmliche, ist nur ein einziger, da der Abweichungen von ihm unendlich sind. Folglich werden die Stücke, die den wahren Vater in's Spiel bringen, nicht allein jedes vor sich unnatürlicher, sondern auch untereinander einförmiger sein, als es die sein können, welche Väter von verschiedenen Grundsätzen einführen. Auch ist es gewiß, daß die Charaktere, welche in ruhigen Gesellschaften blos verschieden scheinen, sich von selbst contrastiren, sobald ein streitendes Interesse sie in Bewegung setzt. Ja es ist natürlich, daß sie sich sodann beeifern, noch weiter von einander entfernt zu scheinen, als sie wirklich sind. Der Lebhafte wird Feuer und Flamme gegen den, der ihm zu lau sich zu betragen scheinet, und der Laue wird kalt wie Eis, um jenen so viel Uebereilungen begehen zu lassen, als ihm nur immer nützlich sein können.

Siebenundachtzig- und achtundachtzigstes Stück.

Den 4. März 1768.

Und so sind andere Anmerkungen des Palissot mehr, wenn nicht ganz 363 richtig, doch auch nicht ganz falsch. Er sieht den Ring, in den er mit seiner Lanze stoßen will, scharf genug; aber in der Hitze des Ansprengens verrückt die Lanze, und er stößt den Ring gerade vorbei. [1]

---

1) Da das Bild und dessen Erweiterung das Gleichniß überhaupt einen Schmuck der Lessingschen Prosa ausmachen, ja derselben geradezu ein eigenthümliches Gepräge geben, daher denn auch beide am häufigsten da zu finden sind, wo „der eigentliche Lessing entweder der natürlichen Anlage seines Wesens freien Lauf läßt oder voll Eifer und Begeisterung den siegreichen Kampf für das Wahre und Schöne unternimmt", so ist es gewiß nicht zu verwundern, wenn gerade die Dramaturgie eine reiche Fundstätte solcher Zierrathen ist, die wenn sie, wie hier, einem hellen Kopfe entspringen, die Wirkung der Rede gleichsam im Voraus verbürgen und daher keineswegs überflüssig sind. Dabei ist unter den nahezu 70 Bildern und Gleichnissen, die allein in der Dramaturgie vorkommen, ein jedes so fest auf logischer Basis gegründet, so meisterhaft durchgeführt, und wenn anderswoher entlehnt, so treffend variirt, daß man auch nicht von einem einzigen sagen kann, es hinke. Und bei all dieser Vorliebe für den Gebrauch solcher Bilder in der Dramaturgie kaum eine, in den übrigen Schriften aber verhältnißmäßig selten eine Wiederholung! Vgl. Cosack, Bild und Gleichniß in ihrer Bedeutung für Lessing's Stil, Programm der Petrischule, Danzig 1869, S. 1—18; Lehmann, Forschungen über Lessing's Sprache, Braunschw. 1875, S. 11—99, namentlich S. 90 f.; E. Grosse in der Hempelschen Lessingausgabe Bd. XIII Abth. 1 S. 121; derselbe in den Wissenschaftlichen Monatsblättern hrsg. v. Schade. V. Jahrgang 1877. Nr. 3. S. 42. — Zur Erklärung obigen Bildes diene Folgendes: Als die Turniere (lat. = torneamentum v. tornare, runden, drehen, wenden), „welche, ursprünglich feierliche Waffenkämpfe, nur zur Vorbereitung für den Krieg berechnet, durch ihre innere Einrichtung aber ein schönes Mittel zur Beförderung eines edlen Heroismus, der Humanität und gesellschaftlicher Tugenden geworden waren" (s. San-Marte, Einleitung zu der Uebersetzung des Parcival [2] S. LXVIII), gegen Ende des Mittelalters allmählich verschwanden, traten an ihre Stelle seit dem 16. Jahrhundert bloße Kampfspiele, sogenannte Carroussells (vgl. Kriegk, Deutsches Bürgerthum im Mittelalter, mit bes. Beziehung auf Frankfurt a/M., 1868. S. 444). Eines der beliebtesten dieser Volksspiele nun ist das Ringelstechen, das sich in vielen Gegenden Deutschlands bis auf den heutigen Tag erhalten hat. Reimann (Deutsche Volksfeste im 19. Jahrhundert, 1839, S. 449) giebt von dem Ringelstechen im Innkreise folgende Beschreibung: Man spannt ein Seil quer und straff über eine Straße, befestigt daran mit einer ziemlich starken Schnur einen metallenen Ring, reitet aus einer gewissen Entfernung und im schnellsten Trabe unter dem Seile durch und sticht in diesem Augenblicke mit einer spitzen Lanze nach jenem Ringe, den die Gewandtheit nicht bloß im Mittel treffen, sondern die Kraft des Armes auch von der Schnur losreißen muß, um hierdurch nach gemachten Einlagen eine ausbedungene Prämie zu verdienen. — Auf den Kindercarroussellen, die man heute besonders auf Jahrmärkten sieht, und die ja eine Nachahmung jener Volksspiele

So sagt er über den Natürlichen Sohn unter andern:[2] „Welch „ein seltsamer Titel! der natürliche Sohn! Warum heißt das Stück so? „Welchen Einfluß hat die Geburt des Dorval? Was für einen Vorfall „veranlaßt sie? Zu welcher Situation giebt sie Gelegenheit? Welche Lücke „füllt sie auch nur? Was kann also die Absicht des Verfassers dabei „gewesen sein? Ein Paar Betrachtungen über das Vorurtheil gegen die „uneheliche Geburt aufzuwärmen? Welcher vernünftige Mensch weiß denn „nicht von selbst, wie ungerecht ein solches Vorurtheil ist?“

Wenn Diderot hierauf antwortete: Dieser Umstand war allerdings zur Verwickelung meiner Fabel nöthig; ohne ihm[3] würde es weit unwahrscheinlicher gewesen sein, daß Dorval seine Schwester nicht kennet, und seine Schwester von keinem Bruder weiß; es stand mir frei, den Titel davon zu entlehnen, und ich hätte den Titel von noch einem geringern Umstande entlehnen können. — Wenn Diderot dieses antwortete, sag ich, wäre Palissot nicht ungefähr widerlegt?

Gleichwohl ist der Charakter des natürlichen Sohnes einem ganz andern Einwurfe bloß gestellet, mit welchem Palissot dem Dichter weit schärfer hätte zusetzen können. Diesem nämlich, daß der Umstand der unehelichen Geburt und der daraus erfolgten Verlassenheit und Absonderung, in welcher sich Dorval von allen Menschen so viele Jahre hindurch sahe, ein viel zu eigenthümlicher und besonderer Umstand ist, gleichwohl auf die Bildung seines Charakters viel zu viel Einfluß gehabt hat, als daß dieser diejenige Allgemeinheit haben könne, welche nach der eignen Lehre des Diderot ein komischer Charakter nothwendig haben muß. — Die Gelegenheit reizt mich zu einer Ausschweifung über diese Lehre, und welchem Reize von der Art brauchte ich in einer solchen Schrift zu widerstehen?

364 „Die komische Gattung“, sagt Diderot, (*) „hat Arten, und die tragische „hat Individua. Ich will mich erklären. Der Held einer Tragödie ist der

(*) Unterred. S. 292 f. d. Uebers. [a. a. O. tom. I p. 207 f.].

---

durch mechanische Vorrichtung sind, wird bekanntlich jenes Ringelstechen auch noch hier und da geübt; der Preis des Siegers ist dann für ein Mal freie Fahrt.

2) Oeuvres de Palissot a. a. O. p. 128 f.: Une des singularités de ce chef d'oeuvre c'est son titre etc.

3) ohne ihm schrieb Lessing (statt des jetzt allein üblichen ohne ihn) wie die Originalausgabe beweist; aus Lehmann a. a. O. S. 258 f. ist über diesen auch sonst noch im vorigen Jahrhundert sich findenden Gebrauch nichts ersichtlich. Sonst weicht Lessing in Bezug auf die Rection der Verhältnißwörter verhältnißmäßig nur wenig von der jetzt herrschenden Gebrauchsweise ab.

„und der Mensch, es ist Regulus,[4] oder Brutus,[5] oder Cato,[6] und sonst „kein anderer. Die vornehmste Person einer Komödie hingegen muß eine „große Anzahl von Menschen vorstellen. Gäbe man ihr von ungefähr „eine so eigene Physiognomie, daß ihr nur ein einziges Individuum ähn„lich wäre, so würde die Komödie wieder in ihre Kindheit zurücktreten.[7] — „Terenz scheinet mir einmal in diesen Fehler gefallen zu sein. Sein „Heautontimorumenos[8] ist ein Vater, der sich über den gewaltsamen

4) Marcus Attilius Regulus, der römische Feldherr, der nach seiner Gefangennahme durch die Karthager im J. 255 v. Chr. von letzteren mit einer Gesandtschaft nach Rom geschickt wurde, um den Frieden zu erbitten, denselben aber widerrathen haben soll, obwohl er voraussah, daß er nach seiner Rückkehr, zu der er sich durch einen Eidschwur verpflichtet hatte, von der Wuth der Karthager Alles befürchten müßte, dürfte sich in der That trefflich als Held einer Tragödie eignen, wenn auch die bis jetzt von Italienern, Franzosen und Deutschen gemachten Versuche, seine Geschichte zu dramatisiren, in der einen oder anderen Weise mißglückt sind; wir erinnern nur an Pradon und H. Jos. Collin.

5) Vgl. St. XXVI A. 11. Oder sollte Diderot im Obigen den Marcus Junius Brutus im Auge haben, den Mörder Cäsar's, welchen Shakespeare in seinem „Julius Cäsar" auf die Bühne brachte?

6) Vgl. St. XXVI A. 12.

7) Hier stehen bei Diderot noch die Worte: „und in Satire ausarten". Allein Lessing, der eine bessere Vorstellung von dem hatte, was man unter Satire begreift, mochte diese schiefe Wendung unbequem finden, und er ließ dieselbe daher hier wegfallen. S. übrigens S. 523 a. E. des Textes.

8) Heautontimorumenos oder (nach Dziatzko im Rhein. Museum XX. S. 571) richtiger Hautontimorumenos (griech., = Selbstquäler, Selbstpeiniger) ist der Titel eines Lustspiels des Terenz, das seinem wesentlichen Inhalte nach auf einem gleichnamigen Stücke des Menander beruht und um 163 v. Chr. zu Rom aufgeführt wurde. Inhalt: Menedemus, ein wohlhabender Mann von 60 Jahren, quält sich unausgesetzt auf seinem Landgute mit harter Arbeit. Seinen Sohn Clinia hat er, weil derselbe hinter seinem Rücken mit einem armen, aber unbescholtenen Mädchen, Antiphila, ein Liebesverhältniß angeknüpft hatte, durch seine Vorwürfe gezwungen, das Vaterhaus heimlich zu verlassen und in Asien Kriegsdienste zu suchen. Allein so heftig er auch zuvor gegen den Sohn aufgebracht gewesen, so bereut er doch jetzt seine Strenge und verlangt sehnsüchtig nach der Rückkehr desselben. Seit der Sohn geflohen, ist ihm das eigne behagliche Leben ein beständiger Vorwurf. So lange jener, wie er in banger Sorge fürchtet, im Elend schmachtet, will auch er an seinem Leibe die Ungerechtigkeit büßen, die sein Gewissen ihm vorwirft. Er hat daher sein Haus in der Stadt vermiethet, seine Dienerschaft auf wenige Sklaven beschränkt, und vom frühen Morgen bis zum späten Abend ist er mit Hacke und Spaten auf seinem Grundstücke thätig, ohne sich irgend eine Erholung zu gönnen. Sein Freund und Nachbar Chremes ist nach Kräften bemüht, den Kummer des alten Mannes zu lindern. Doch vergeblich. Unterdessen hat die Sehnsucht nach der Geliebten den Sohn wieder nach der Heimath zurückgeführt. Da er nicht wagt, seinem, wie er meint, noch immer erzürnten Vater vor die Augen zu treten, so hat er sich seinem Freunde Clitipho, dem Sohne des Chremes, anvertraut und bei diesem freundliche Aufnahme gefunden. Schnell hat auch Syrus, der schlaue Sklave des Clitipho, Antiphila und mit ihr zugleich aus eigenem Antriebe des Clitipho leichtfertige Geliebte, Bacchis, sammt deren zahlreichen Dienerinnen auf das Gut seines Herren gebracht. Wohl oder übel muß Clinia

„Entschluß grämet, zu welchem er seinen Sohn durch übermäßige Strenge „gebracht hat, und der sich deswegen nun selbst bestraft, indem er sich in „Kleidung und Speise kümmerlich hält, allen Umgang fliehet, sein Gesinde „abschafft und das Feld mit eigenen Händen bauet. Man kann gar wohl „sagen, daß es so einen Vater nicht giebt. Die größte Stadt würde kaum „in einem ganzen Jahrhunderte Ein Beispiel einer so seltsamen Betrübniß „aufzuweisen haben."

Zuerst von der Instanz[9] des Heautontimorumenos. Wenn dieser Charakter wirklich zu tadeln ist, so trifft der Tadel nicht sowohl den Terenz, als den Menander. Menander war der Schöpfer desselben, der ihn, allem Ansehen nach, in seinem Stücke noch eine weit ausführlichere Rolle spielen lassen, als er in der Copie des Terenz spielet, in der sich seine Sphäre, wegen der verdoppelten Intrigue, wohl sehr einziehen müssen.[10] Aber daß

---

dort, um den Freund nicht zu verrathen, sich dazu bequemen, die Buhlerin für seine Geliebte auszugeben. Als Chremes gegen Abend von Menedemus heimkehrt, wird er ganz aufgebracht über den Aufwand und die Ansprüche der verwöhnten Dirne, die er natürlich für die Geliebte Clinia's hält. Er hat am folgenden Morgen nichts Eiligeres zu thun, als den bekümmerten Menedemus von der Ankunft seines Sohnes in Kenntniß zu setzen und so diesen von seiner Sorge, sich selbst aber von seinen kostspieligen Gästen zu befreien. Mit offenen Armen nimmt der glückliche Vater den Sohn mitsammt der Bacchis und ihrem Gefolge bei sich auf. Zum Glück stellt sich der wahre Sachverhalt bald heraus, jedoch erst, nachdem Syrus seinen eigenen Herrn listig und lustig genug um einen Beutel Goldes geprellt hat, der in die Hände der gierigen Hetäre wandert. Antiphila aber, die in Chremes' Hause zurückgeblieben ist, wird als die in ihrer frühesten Kindheit verstoßene Tochter des Chremes erkannt, und Letzterer, der sich überaus klug dünkt, muß zu seinem nicht geringen Verdrusse erfahren, daß Bacchis seines eigenen Sohnes Geliebte, er selbst somit auf's Aergste getäuscht ist. Er will, vor Zorn ganz außer sich, den leichtfertigen Sohn enterben. Doch bevor es dazu kommt, erscheint Menedemus und bittet um die Hand der Antiphila für seinen Sohn Clinia. Mit Freuden geht Chremes auf diesen Wunsch ein, ja er will sogar der ihm nun doppelt lieben Tochter sein ganzes Vermögen als Heirathsgut mitgeben. Sein übermäßiger Zorn über seinen Sohn legt sich indeß bald wieder, und er gewährt endlich dem Reumüthigen volle Verzeihung unter der Bedingung, daß er seiner bisherigen Geliebten entsage und eine von den Eltern gebilligte Ehe einzugehen verspreche.

9) Der Ausdruck „Instanz" (lat.) ist aus der wissenschaftlichen Sprache der Logik entlehnt und bezeichnet dort den Einwand gegen die Giltigkeit eines Inductionsschlusses, d. h. der Ableitung eines allgemeinen Urtheils aus einer Reihe erkannter Einzelheiten. Allein Lessing hat hier das Wort wohl nur in der allgemeineren Bedeutung eines „Beispieles" oder „Falles", den man zur Widerlegung (seltener zur Bekräftigung) einer allgemein ausgesprochenen Behauptung anführt. Ja es scheint sogar zu Lessing's Zeiten „Instanz" die ganz abgeblaßte Bedeutung „Einwurf" gehabt zu haben, welche Adelung in seinem „Wörterbuche" (zuerst erschienen 1774 ff.) und Campe im „Wörterbuch der deutschen Sprache" 1807 ff. anführen.

10) Vgl. hinten Lessing's Excurs zu dieser Stelle. Hier nur so viel: Da von dem Stücke Menander's nichts als dürftige Fragmente auf uns gekommen sind, aus denen

er von Menandern herrührt, dieses allein schon hätte mich wenigstens abgeschreckt, den Terenz desfalls zu verdammen. Das „O Leben und Menander — wer von euch ist Original, wer Copie?“ [11] ist zwar frostiger als 366
witzig gesagt; doch würde man es wohl überhaupt von einem Dichter gesagt haben, der Charaktere zu schildern im Stande wäre, wovon sich in der größten Stadt kaum in einem ganzen Jahrhunderte ein einziges Beispiel zeiget? Zwar in hundert und mehr Stücken könnte ihm auch wohl Ein solcher Charakter entfallen sein. Der fruchtbarste Kopf schreibt sich leer, und wenn die Einbildungskraft sich keiner wirklichen Gegenstände der Nachahmung mehr erinnern kann, so componirt sie deren selbst, welches denn freilich meistens Carrikaturen werden. Dazu will Diderot bemerkt haben,[12] daß schon Horaz, der einen so besonders zärtlichen Geschmack hatte, den Feh-

---

sich höchstens ersehen läßt, daß Terenz sein Vorbild nicht lediglich übersetzt, sondern frei bearbeitet hat, so sind wir auf das angewiesen, was Letzterer selbst im Prolog von V. 4—7 sagt:

„Aus einem
Noch unbenutzten griechischen laß' heut
Ein neues Lustspiel ich aufführen, der
Selbstpeiniger betitelt: doppelte
Personen spielen drin statt einzelner.“

Mit diesen Worten kann aber Terenz nur gemeint haben, daß er in die ursprünglich einfache Intrigue zwischen Vater und Sohn eine zweite dadurch eingeflochten habe, daß er ein Liebesverhältniß zwischen Clitipho und Bacchis annahm.

11) übers. v. d. H. aus dem Griechischen. Mit dieser halb komischen Phrase soll nach einer Mittheilung, die uns Syrianus (ein Neuplatoniker aus Alexandria oder aus Gaza, lebte in der ersten Hälfte des 5. Jahrh. n. Chr. zu Athen) in seinem Commentar zur Rhetorik des Hermogenes (berühmter Rhetor aus Tarsus, lebte unter Marc-Aurel in Rom) aufbewahrt hat (s. J. A. Fabricius, Bibliotheca graeca sive notitia scriptorum veterum Graecorum etc., ed. quarta cur. G. Chr. Harles, vol. II, Hamb. 1791, p. 455; Nauck, Aristophanis Byzantii grammatici Alexandrini fragmenta, Halis 1848, p. 249 f.; A. Meineke, Menandri et Philemonis reliquiae, Berol. 1823, p. XXXIII etc.), **Aristophanes** von Byzanz (der große griechische Grammatiker, der um 264 v. Chr. der Alexandrinischen Bibliothek vorstand) seiner unbegränzten Bewunderung des Menander Ausdruck gegeben haben. Nach einer anderen Notiz hat derselbe Aristophanes ein anderes Mal Homer zwar für den ersten Dichter, für den zweiten aber Menander erklärt (s. Brunck, Analecta veterum poetarum graecorum Bd. III. Argentor. 1776, p. 269). In gleich anerkennender Weise sprechen sich auch alle übrigen Zeugnisse des Alterthums über Menander aus. Vgl. ob. St. LXIX A. 4. Von der „zerstückelten Hinterlassenschaft des sinnigen Dichters“ hat der leider frühverstorbene Gymnasialdirector Prof. Dr. J. Horkel in einem zu Königsberg i. J. 1857 gehaltenen Vortrage: „Die Lebensweisheit des Komikers Menander“ ein warmes und lebensvolles Bild geliefert, das jeden, auch den ernsten Betrachter, noch heute zum bewundernden Nachdenken anregen wird (abgedruckt in J. Horkel's Reden und Abhandlungen, herausgeg. v. C. Heiland, Berlin 1862, S. 323—374).

12) a. a. O. S. 293 f.; éd. Amsterdam 1759. tom I p. 208 f.

ler, wovon die Rede ist, eingesehen und im Vorbeigehen, aber fast unmerklich, getadelt habe.

Die Stelle soll die in der zweiten Satire des ersten Buchs sein, wo Horaz zeigen will, „daß die Narren aus einer Uebertreibung in die andere „entgegengesetzte zu fallen pflegen. Fufidius“, sagt er,[13] „fürchtet für einen „Verschwender gehalten zu werden. Wißt ihr, was er thut? Er leihet „monatlich für fünf Procent und macht sich im voraus bezahlt. Je nöthiger „der andere das Geld braucht, desto mehr fodert er. Er weiß die Namen[14] „aller jungen Leute, die von gutem Hause sind und jetzt in die Welt treten, „dabei aber über harte Väter zu klagen haben. Vielleicht aber glaubt ihr, „daß dieser Mensch wieder einen Aufwand mache, der seinen Einkünften „entspricht? Weit gefehlt! Er ist sein grausamster Feind, und der Vater „in der Komödie, der sich wegen der Entweichung seines Sohnes bestraft,
367 „kann sich nicht schlechter quälen: non se pejus cruciaverit.“ — Dieses schlechter, dieses pejus, will Diderot, soll hier einen doppelten Sinn haben, einmal soll es auf den Fufidius und einmal auf den Terenz gehen; dergleichen beiläufige Hiebe, meinet er, wären dem Charakter des Horaz auch vollkommen gemäß.

Das letzte kann sein, ohne sich auf die vorhabende Stelle anwenden zu lassen. Denn hier, dünkt mich, würde die beiläufige Anspielung dem Hauptverstande nachtheilig werden. Fufidius ist kein so großer Narr, wenn es mehr solche Narren giebt. Wenn sich der Vater des Terenz ebenso abgeschmackt peinigte, wenn er eben so wenig Ursache hätte sich zu peinigen als Fufidius, so theilt er das Lächerliche mit ihm, und Fufidius ist weniger seltsam und abgeschmackt. Nur alsdenn, wenn Fufidius ohne alle Ursache

---

13) a. a. O. V. 12—22. Der Lessingschen Uebersetzung hier liegt natürlich Diderot's Ausführung zu Grunde, nicht das Original, das v. C. Kirchner so wiedergegeben wird:

„Jenem Fufidius bangt vor dem Namen des Schlemmers und Wüstlings.
Reich wie er ist durch Güter, und reich durch Gelder auf Zinsen,
Schneidet er fünf vom Hundert am Hauptstuhl [d. i. Capital] gleich dir hinweg, und
Drückt, je schlimmer der Mann haushält, um so härter den Schuldner.
Jünglinge sucht er zu Buch, die im Zwang hartherziger Väter
Erst ihr männliches Kleid anlegten. Erhabenster Herrscher
Juppiter! ruft wohl gleich, wer's anhört. — „„Aber auf sich doch
Wendet er seinem Erwerb' Entsprechendes?““ Kaum ist es glaublich,
Wie er dem eignen Selbst nicht hold ist, daß sich der Vater,
Den des Terentius Stück darstellt, wie erbärmlich er weglebt,
Seit Austreibung des Sohns, nicht ärger denn dieser gequält hat.“

Von Fufidius ist weiter nichts bekannt.

14) nach Diderot: il sait les noms. Damit ist aber das Horazische „Nomina sectatur“ nicht richtig übersetzt; vielmehr hat dieses die Bedeutung: „Er macht Jagd auf die Schuldverschreibungen, Obligationen.“

eben so hart und grausam gegen sich selbst ist, als der Vater des Terenz mit Ursache ist, wenn jener aus schmutzigem Geize thut, was dieser aus Reue und Betrübniß that, nur alsdenn wird uns jener unendlich lächerlicher und verächtlicher, als mitleidswürdig wir diesen finden.

Und allerdings ist jede große Betrübniß von der Art, wie die Betrübniß dieses Vaters: die sich nicht selbst vergißt, die peiniget sich selbst. Es ist wider alle Erfahrung, daß kaum alle hundert Jahre sich ein Beispiel einer solchen Betrübniß finde, vielmehr handelt jede ungefähr eben so, nur mehr oder weniger, mit dieser oder jener Veränderung. Cicero hatte auf die Natur der Betrübniß genauer gemerkt;[15] er sahe daher in dem Betragen des Heautontimorumenos nichts mehr, als was alle Betrübte nicht blos von dem Affekte hingerissen thun, sondern auch bei kälterm Geblüte fortsetzen zu müssen glauben: „Solche Handlungen begeht man im Schmerz, weil man sie für recht, billig und schicklich hält. Und daß dieselben gewissermaßen aus Pflichtgefühl begangen werden, erhellt zumeist aus dem Umstande, daß, hat einmal Einer, während er in Trauer sein wollte, in Wort oder That größere Freundlichkeit oder Heiterkeit gezeigt, er wieder in den alten Kummer zurückfällt und sich eines Fehltritts zeiht, weil er seinen Schmerz auf eine Weile vergessen habe. Mütter und Lehrer pflegen die Knaben sogar zu züchtigen und nicht nur mit Worten, sondern selbst mit Schlägen, wenn diese bei Familientrauer in Wort oder That eine zu große Heiterkeit an den Tag legen; sie zwingen dieselben also zum Weinen. —[16] Und jener Terenzische Selbstquäler?" u. s. w.[17]

15) in den Tusculanae Disputationes, einer Schrift, die nach Angabe des Verfassers ihre Entstehung den philosophischen Unterredungen verdankt, welche derselbe zwei Jahre vorher (47 v. Chr.) fünf Tage lang mit mehreren jüngeren Freunden auf seinem Landgute Tusculanum (bei dem heutigen Frascati) hielt. Unter Beibehaltung der dialogischen Form erörtert Cicero in dieser Schrift, von dem Gedanken ausgehend, daß ein glückliches Leben das Ziel jedes Menschen, zur Erreichung dieses Zieles aber die Gemüthsruhe ein wesentliches Erforderniß sei, in populärer Weise die mannigfaltigen Hindernisse, welche die Ruhe unseres Gemüthes zu stören im Stande sind, und kommt bei dieser Gelegenheit im dritten Buche auch auf die Leidenschaften zu sprechen, deren Grund er in der lebhaften Einbildung eines Uebels findet. Daran schließt sich ein Hinweis auf die Nothwendigkeit eines energischen Widerstandes gegen die verderblichste Leidenschaft, die Betrübniß, den Kummer (aegritudo). Dort also Cap. 27 § 64 findet sich die von Lessing oben angezogene (und v. d. H. übersetzte) Stelle.

16) Hier hat Lessing den Satz ausfallen lassen: „Wie? Wenn die äußere Trauer nachgelassen hat, und man zu der Erkenntniß gelangt ist, daß durch Trauern doch nichts erreicht wird, liegt es dann nicht klar zu Tage, daß Alles das nur aus freien Stücken geschehen?

17) „Ist es nicht", fährt Cicero fort, „seine Absicht, unglücklich zu sein? Sagt er nicht:

Ich meine immer,
Daß ich mich weniger an meinem Sohn
Versündige, so lang ich selber, Chremes,
Unglücklich bin — —?"

Menedemus aber, so heißt der Selbstpeiniger bei dem Terenz, hält
368 sich nicht allein so hart aus Betrübniß, sondern, warum er sich auch jeden geringen Aufwand verweigert, ist die Ursache und Absicht vornehmlich dieses, um desto mehr für den abwesenden Sohn zu sparen und dem einmal ein desto gemächlicheres Leben zu versichern, den er jetzt gezwungen, ein so ungemächliches zu ergreifen. Was ist hierin, was nicht hundert Väter thun würden? Meint aber Diderot, daß das Eigene und Seltsame darin bestehe, daß Menedemus selbst hackt, selbst gräbt, selbst ackert, so hat er wohl in der Eile mehr an unsere neuere, als an die alten Sitten gedacht. Ein reicher Vater jetziger Zeit würde das freilich nicht so leicht thun, denn die wenigsten würden es zu thun verstehen. Aber die wohlhabensten, vornehmsten Römer und Griechen waren mit allen ländlichen Arbeiten bekannter und schämten sich nicht, selbst Hand anzulegen.

Doch alles sei, vollkommen wie es Diderot sagt! Der Charakter des Selbstpeinigers sei wegen des allzu Eigenthümlichen, wegen dieser ihm fast nur allein zukommenden Falte zu einem komischen Charakter so ungeschickt, als er nur will. Wäre Diderot nicht in eben den Fehler gefallen? Denn was kann eigenthümlicher sein als der Charakter seines Dorval? Welcher Charakter kann mehr eine Falte haben, die ihm nur allein zukömmt, als der Charakter dieses natürlichen Sohnes? „Gleich nach meiner Geburt", läßt er ihn von sich selbst sagen,[18] „ward ich an einen Ort verschleidert,[19] „der die Grenze zwischen Einöde und Gesellschaft heißen kann, und als ich „die Augen aufthat, mich nach den Banden umzusehen, die mich mit den „Menschen verknüpften, konnte ich kaum einige Trümmer davon erblicken. „Dreißig Jahre lang irrte ich unter ihnen einsam, unbekannt und verab„säumet umher, ohne die Zärtlichkeit irgend eines Menschen empfunden, „noch irgend einen Menschen angetroffen zu haben, der die meinige gesucht „hätte." Daß ein natürliches Kind sich vergebens nach seinen Aeltern, vergebens nach Personen umsehen kann, mit welchen es die nähern Bande des Bluts verknüpfen, das ist sehr begreiflich, das kann unter zehnen neu-

---

18) im 3. Auftritt des IV. Aufzugs (Thl. I S. 106 der Uebers.; éd. Amst. 1759, p. 84).

19) Hier und weiter unten (S. 519 Zl. 12 v. ob.): „Man schleidere ihn" u. s. w. hat Lessing die abweichende Schreibung mit „ei", die sich kaum dürfte rechtfertigen lassen. Etymologisch richtiger wäre jedenfalls die damals schon seltene Schreibung mit „äu", neben welcher die jetzt und schon seit Luther (vgl. Deutsch. Wörterbuch v. Weigand, II. Bd. S. 594) übliche mit „eu" stand, da das Wort ein abgeleitetes Factitivum von „schlaudern" (niederdeutsch: sludbern, sluren) ist. Indessen die Analogie von „eräugnen" (so schreibt noch Lessing!), aus welchem „ereignen" wurde, käumen = keimen u. a. m. beweist, daß die Aussprache auf die Gestaltung der Orthographie dieser Worte nicht unwesentlich einwirkte.

nen begegnen. Aber daß es ganze dreißig Jahre in der Welt herumirren könne, ohne die Zärtlichkeit irgend eines Menschen empfunden zu haben, ohne irgend einen Menschen angetroffen zu haben, der die seinige gesucht hätte, das, sollte ich fast sagen, ist schlechterdings unmöglich. Oder, wenn es möglich wäre, welche Menge ganz besonderer Umstände müßten von beiden Seiten, von Seiten der Welt und von Seiten dieses so lange insulirten[20] Wesens zusammengekommen sein, diese traurige Möglichkeit wirklich zu machen? Jahrhunderte auf Jahrhunderte werden verfließen, ehe sie wieder 369 einmal wirklich wird. Wolle der Himmel nicht, daß ich mir je das menschliche Geschlecht anders vorstelle! Lieber wünschte ich sonst, ein Bär geboren zu sein, als ein Mensch. Nein, kein Mensch kann unter Menschen so lange verlassen sein! Man schleidere ihn hin, wohin man will, wenn er noch unter Menschen fällt, so fällt er unter Wesen, die, ehe er sich umgesehen, wo er ist, auf allen Seiten bereit stehen, sich an ihn anzuketten. Sind es nicht vornehme, so sind es geringe! Sind es nicht glückliche, so sind es unglückliche Menschen! Menschen sind es doch immer. So wie ein Tropfen nur die Fläche des Wassers berühren darf, um von ihm aufgenommen zu werden und ganz in ihm zu verfließen, das Wasser heiße, wie es will, Lache oder Quelle, Strom oder See, Belt oder Ocean.

Gleichwohl soll diese dreißigjährige Einsamkeit unter den Menschen den Charakter des Dorval gebildet haben. Welcher Charakter kann ihm nun ähnlich sehen? Wer kann sich in ihm erkennen? nur zum kleinsten Theil in ihm erkennen?

Eine Ausflucht, finde ich doch, hat sich Diderot auszusparen[21] gesucht. Er sagt in dem Verfolge der angezogenen Stelle: „In der ernsthaften Gattung werden die Charaktere oft eben so allgemein sein als in der komischen Gattung; sie werden aber allezeit weniger individuell sein als in der tragischen.“ Er würde sonach antworten: Der Charakter des Dorval ist kein komischer Charakter; er ist ein Charakter, wie ihn das ernsthafte Schauspiel erfordert; wie dieses den Raum zwischen Komödie und Tragödie füllen soll, so müssen auch die Charaktere desselben das Mittel zwischen den komischen und tragischen Charakteren halten; sie brauchen nicht so allgemein zu sein

---

20) insulirt (= isolirt) wurde schon von dem weiter unten zu erwähnenden Recensenten der Dramaturgie Herrn Stl. als ein fehlerhafter Neologismus bezeichnet, und wohl nicht mit Unrecht, insofern Lessing eine natürliche Entwicklungsreihe überspringt. In's Deutsche drang das Wort aus dem Französischen ein, wo es dem italienischen isolato entsprechend isolé lautet, nicht aber aus dem Lateinischen, wo insulatus nur in engerer Bedeutung von großen Gebäuden gebraucht wird, die, einer Insel gleich und als Miethscaserne benutzt, getrennt von anderen errichtet worden sind. Die englische Form insulate weist allerdings direct auf das Lateinische zurück.

21) Vgl. St. LXVIII. A. 4.

als jene, wenn sie nur nicht so völlig individuell sind als diese, und solcher Art dürfte doch wohl der Charakter des Dorval sein.

Also wären wir glücklich wieder an dem Punkte, von welchem wir ausgiengen. Wir wollten untersuchen, ob es wahr sei, daß die Tragödie Individua, die Komödie aber Arten habe, das ist, ob es wahr sei, daß die Personen der Komödie eine große Anzahl von Menschen fassen und zugleich vorstellen müßten, dahingegen der Held der Tragödie nur der und der Mensch, nur Regulus oder Brutus oder Cato sei und sein solle. Ist es wahr, so hat auch das, was Diderot von den Personen der mittlern Gattung sagt, die er die ernsthafte Komödie nennt,[22] keine Schwierigkeit, und der Charakter seines Dorval wäre so tadelhaft nicht. Ist es aber nicht wahr, so fällt auch dieses von selbst weg, und dem Charakter des natürlichen Sohnes kann aus einer so ungegründeten Eintheilung keine Rechtfertigung zufließen.

Neunundachtzigstes Stück.

Den 8. März 1768.

Zuerst muß ich anmerken, daß Diderot seine Assertion[1] ohne allen Beweis gelassen hat. Er muß sie für eine Wahrheit angesehen haben, die kein Mensch in Zweifel ziehen werde noch könne, die man nur denken dürfe, um ihren Grund zugleich mit zu denken. Und sollte er den wohl gar in den wahren Namen der tragischen Personen gefunden haben? Weil diese Achilles und Alexander und Cato und Augustus heißen, und Achilles, Alexander, Cato, Augustus wirkliche einzelne Personen gewesen sind; sollte er wohl daraus geschlossen haben, daß sonach alles, was der Dichter in der Tragödie sie sprechen und handeln läßt, auch nur diesen einzelnen sogenannten Personen, und keinem in der Welt zugleich mit, müsse zukommen können? Fast scheint es so.

Aber diesen Irrthum hatte Aristoteles schon vor zwei tausend Jahren widerlegt und auf die ihr entgegenstehende Wahrheit den wesentlichen Unterschied zwischen der Geschichte und Poesie, sowie den größern Nutzen der letztern vor der erstern gegründet. Auch hat er es auf eine so einleuchtende Art gethan, daß ich nur seine Worte anführen darf, um keine geringe

---

22) vgl. St. LXXXIV A. 2.

1) Assertion (lat.) Behauptung, ein logischer Terminus, durch den die Beziehung eines Prädicats auf ein Subject als wirklich seiend bezeichnet wird.

Verwunderung zu erwecken, wie in einer so offenbaren Sache ein Diderot nicht gleicher Meinung mit ihm sein könne.

„Aus diesen also“, sagt Aristoteles,[2] nachdem er die wesentlichen Eigenschaften der poetischen Fabel festgesetzt, „aus diesen also erhellet klar, „daß des Dichters Werk nicht ist, zu erzählen, was geschehen, sondern zu „erzählen, von welcher Beschaffenheit das Geschehene,[3] und was nach der „Wahrscheinlichkeit oder Nothwendigkeit dabei möglich gewesen. Denn „Geschichtschreiber und Dichter unterscheiden sich nicht durch die gebundene 371
„oder ungebundene Rede, indem man die Bücher des Herodotus[4] in gebun„dene Rede bringen kann und sie darum doch nichts weniger in gebundener „Rede eine Geschichte sein werden, als sie es in ungebundener waren. „Sondern darin unterscheiden sie sich, daß jener erzählet, was geschehen, „dieser aber von welcher Beschaffenheit das Geschehene gewesen.[5] Daher ist „denn auch die Poesie philosophischer[6] und nützlicher[7] als die Geschichte. „Denn die Poesie geht mehr auf das Allgemeine, und die Geschichte auf

---

2) Dichtkunst, Cap. IX § 1—7. Vorausgegangen war die Forderung des Aristoteles, daß das Object der Darstellung ein einheitliches, vollständiges und in sich geschlossenes sein müsse. „In dem empirisch Gegebenen erscheint selten eine so zu einem Ganzen sich zusammenschließende Vielheit von Begebenheiten, wie die Dichtung dieselbe zur Darstellung zu bringen hat; causale Momente, die aus anderen, fremdartigen oder uns unbekannt bleibenden Kreisen stammen, greifen mit bestimmend ein, so daß nur ein Auge, das den Zusammenhang aller Wirklichkeit erblickte, auch hier die durchgängige Gesetzmäßigkeit erkennen würde; der Künstler schafft die Einheit des Kunstwerkes, indem er innerlich Zusammengehöriges zusammenfaßt und alle dafür in Betracht kommenden causalen Momente in den Kreis seiner Darstellung mit aufnimmt“ (Ueberweg a. a. O. S. 64 Anm. 39). Daraus also „erhellet klar, daß“ u. s. w.

3) Richtiger: nicht, was geschehen ist, sondern was in dieser Art geschehen könnte. —

4) Herodotos (s. St. XXXVI A. 24) schrieb in neun Büchern, welche spätere Bewunderer mit dem Namen der neun Musen bezeichneten, die Geschichte eines Zeitraums von 220 Jahren, der sich von der Regierungszeit des lydischen Königs Gyges bis zur Flucht des Königs Xerxes aus Griechenland erstreckte. Nach unserer heutigen Anschauung dürfte das Beispiel dieses „Vaters der Geschichte“ von Aristoteles in so fern nicht sehr glücklich gewählt sein, als gerade Herodot in Beziehung auf Anordnung und Auffassung des historischen Stoffes als auch in Rücksicht auf seine Schreibart hart an die Gränze des Epos heranstreift.

5) Richtiger: „wie etwas geschehen kann“ (Susemihl) oder „solches, was wohl geschehen könnte“ (Ueberweg). Aber auch so übersetzt, werden des Aristoteles Worte nicht unsere absolute Billigung finden, da wir heutzutage auch von dem Geschichtschreiber verlangen, daß er, wenigstens soweit er es vermag, das allgemeine Gesetz zur Anschauung bringe (s. Droysen, Grundriß der Historik § 49 und Vollmann, Anmerkungen zu Lessing's H. Dram., Berlin 1874 S. 13. = Festschrift des grauen Klosters S. 53 ff.).

6) insofern es Aufgabe der Philosophie ist, das „erklärende Allgemeine“ aufzusuchen, das den einzelnen Erscheinungen zu Grunde liegt.

7) Unrichtig; *σπουδαιότερον - ἐστίν* läßt sich etwa mit ist (sittlich) ernster wiedergeben, oder mit „steht höher“ (vgl. Susemihl a. a. O. S. 238 Anm. 89).

„das Besondere.[8] Das Allgemeine aber ist, wie so oder so ein Mann nach „der Wahrscheinlichkeit oder Nothwendigkeit sprechen und handeln würde, „als worauf die Dichtkunst bei Ertheilung der Namen sieht. Das Beson„dere hingegen ist, was Alcibiades gethan oder gelitten hat.[9] Bei der „Komödie nun hat sich dieses schon ganz offenbar gezeigt, denn wenn die „Fabel nach der Wahrscheinlichkeit abgefaßt ist,[10] legt man die etwanigen[11] „Namen sonach bei, und macht es nicht wie die Jambischen Dichter,[12] die

---

8) „Es ist nicht außer Acht zu lassen", setzt Ueberweg (a. a. O. S. 64) treffend hinzu, „daß Aristoteles diese Aussage durch das beigefügte „mehr" relativirt. — Gegen eine falsche Ueberspannung geschichtsphilosophischer Betrachtung, die eine vollere Einheit in die Geschichte hineinträgt, als dieser eignet, mag übrigens die richtige Aristotelische Erinnerung an die Zufälligkeit in der Geschichte (d. h. an das Ineinandergreifen mannigfacher und zum Theil fremdartiger Gruppen von Ursachen) als Warnung dienen."

9) Vor Alcibiades denke man sich ein z. B. eingeschoben; der Philosoph stellt sich unter dem Namen natürlich nur irgend eine beliebige Person vor, die denselben führt.

10) Aristoteles sagt absichtlich bloß der Wahrscheinlichkeit, nicht wie bei der Tragödie, der Nothwendigkeit oder Wahrscheinlichkeit, „weil er von der Komödie offenbar eine minder strenge, ausschließlich nur auf die letztere gegründete Einheitlichkeit der Fabel verlangt" (Susemihl a. a. O. S. 238 f.).

11) d. h. beliebige, selbsterfundene.

12) Die jambische Dichtung entwickelte sich bei den Griechen im Anfange des 7. Jahrhunderts v. Chr. aus der epischen, wobei der dem homerischen Kreise zugewiesene, aber unzweifelhaft später entstandene Margites (ein Gedicht, das die närrischen Handlungen und Abenteuer eines superklugen Dummkopfes, der alles Mögliche verstand, aber nichts recht, im epischen Versmaße darstellt, so jedoch, daß an beliebigen Stellen jambische Verse eingefügt waren) vermuthlich das Mittelglied zwischen beiden Gattungen bildet. Ihre erste künstlerische Ausbildung verdankte die neue Gattung dem Archilochos (aus Paros, lebte um 700 v. Chr.), der, mit sich und der Welt zerfallen, in meisterhaften Jamben seiner rücksichtslosen Schmähsucht Luft machte und alle Täuschungen des Lebens, alle menschlichen Vorurtheile so erbarmungslos aufdeckte und zerstörte, daß die Volkssage die Schärfe seiner Jamben sogar als dem Gegner tödtlich charakterisirte. Seine Stoffe entlehnte er fast ausnahmslos dem gewöhnlichen Leben. Bei Simonides (einem jüngeren Zeit- und Stammgenossen des Archilochos; er war auf Samos geboren und führte eine samische Colonie nach Amorgos, weshalb er gewöhnlich „der Amorginer" genannt wurde), der in zweiter Linie als Jambendichter angeführt zu werden verdient, tritt die persönliche Invective zurück, und seine Kritik nimmt einen mehr harmlosen Charakter an, da sie sich mehr auf allgemeine Typen als auf Individuen bezieht und somit gegen den „schwindelnd kecken Muth, das leichtsinnige, muthwillige Selbstvertrauen des Archilochos grell absticht." Endlich ist noch als dritter Jambendichter, um von den übrigen geringern ganz zu schweigen, Hipponax (aus Ephesus, lebte um 540—490 v. Chr.) zu erwähnen, dessen Bitterkeit bei den Alten sprichwörtlich geworden war. Klein und häßlich von Körper und deshalb geneigt, Mißachtung seiner Persönlichkeit bei anderen vorauszusetzen, war er argwöhnisch und verbissen. Sehr weitgehende und stets persönliche Angriffe gegen seine Feinde bilden den Inhalt seiner eigenthümlich gestalteten Trimeter, bei denen als sechster Fuß gleich einem spottenden Echo ein Spondeus oder Trochäus nachhinkt; sie hießen deshalb Choliamben d. i. Hinkjamben. Bei ihm ist jeder reine Kunstgenuß unmöglich. Ohne jede

„bei dem Einzeln bleiben. Bei der Tragödie aber hält man sich an die „schon vorhandenen Namen, aus Ursache, weil das Mögliche glaubwürdig „ist, und wir nicht möglich glauben, was nie geschehen, dahingegen was „geschehen, offenbar möglich sein muß, weil es nicht geschehen wäre, wenn „es nicht möglich wäre. Und doch sind auch in den Tragödien, in einigen „nur ein oder zwei bekannte Namen, und die übrigen sind erdichtet; in „einigen auch gar keiner, so wie in der Blume des Agathon.[13] Denn „in diesem Stücke sind Handlungen und Namen gleich erdichtet, und doch „gefällt es darum nichts weniger."

In dieser Stelle, die ich nach meiner eigenen Uebersetzung anführe, mit welcher ich so genau bei den Worten geblieben bin als möglich, sind verschiedene Dinge, welche von den Auslegern, die ich noch zu Rathe ziehen können, entweder gar nicht oder falsch verstanden worden. Was davon hier zur Sache gehört, muß ich mitnehmen.

Das ist unwidersprechlich, daß Aristoteles schlechterdings keinen Unterschied zwischen den Personen der Tragödie und Komödie in Ansehung ihrer Allgemeinheit macht. Die einen sowohl als die andern und selbst die Personen der Epopee nicht ausgeschlossen, alle Personen der poetischen Nachahmung ohne Unterschied sollen sprechen und handeln, nicht wie es ihnen einzig und allein zukommen könnte, sondern so wie ein jeder von ihrer Beschaffenheit in den nämlichen Umständen sprechen oder handeln würde und 372
müßte. In diesem *καθόλου*, in dieser Allgemeinheit liegt allein der Grund, warum die Poesie philosophischer und folglich lehrreicher ist als die Geschichte, und wenn es wahr ist, daß derjenige komische Dichter, welcher seinen Personen so eigene Physiognomien geben wollte, daß ihnen nur ein einziges Individuum in der Welt ähnlich wäre, die Komödie, wie Diderot sagt, wiederum in ihre Kindheit zurücksetzen und in Satire verkehren würde,[14]

Spur von Adel der Gesinnung zeigt er sich als der reine Plebejer, der sich nicht scheut, selbst in den Koth zu greifen um ihn seinem Gegner an den Kopf zu werfen. Ihn und Archilochos hat daher wohl Aristoteles vorzugsweise an obiger Stelle im Auge. (Die dürftigen Fragmente, die uns von diesen Dichtern erhalten sind, stehen in Th. Bergk's Poetae Lyrici Graeci II. Bd. 3. Aufl. 1866 bzgl. p. 683—733, 734—750, 751—785.)

13) **Agathon** (aus Athen, um 458—401 v. Chr.), wohl der bedeutendste unter den jüngeren Nebenbuhlern des Euripides, dichtete Tragödien, die zum Theil mit großem Beifalle aufgenommen wurden. Die wenigen Titel und höchst dürftigen Fragmente, die uns von ihm erhalten sind (Welcker, Griechische Tragödie Bd. III S. 981 ff., Nauck, Trag. Graec. Frag. p. 592—596), gestatten indessen über seine Bedeutung und Eigenthümlichkeit kein zuverlässiges Urtheil. Der Tragödie, welche Aristoteles oben von ihm erwähnt, wird sonst nirgends bei den alten Schriftstellern gedacht, und es ist (nach Welcker a. a. O. S. 995) sehr zweifelhaft, ob der Titel derselben (griech. *Ἄνθος* — oder *Ἄνθης*, *Ἀνθεύς* *Ἀνθέας*?) wirklich mit „Blume" zu übersetzen ist, oder nicht vielmehr die Hauptperson des Stückes bezeichnet.

14) s. o. S. 513 und dazu Anm. 7.

so ist es auch eben so wahr, daß derjenige tragische Dichter, welcher nur den und den Menschen, nur den Cäsar, nur den Cato, nach allen den Eigenthümlichkeiten, die wir von ihnen wissen, vorstellen wollte, ohne zugleich zu zeigen, wie alle diese Eigenthümlichkeiten mit dem Charakter des Cäsar und Cato zusammengehangen, der ihnen mit mehrern kann gemein sein, daß, sage ich, dieser die Tragödie entkräften und zur Geschichte erniedrigen würde.

Aber Aristoteles sagt auch, daß die Poesie „auf dieses Allgemeine der Personen mit den Namen, die sie ihnen ertheile, ziele“ (*οὗ στοχάζεται ἡ ποίησις ὀνόματα ἐπιτιθεμένη*), welches sich besonders bei der Komödie deutlich gezeigt habe. Und dieses ist es, was die Ausleger dem Aristoteles nachzusagen sich begnügt, im geringsten aber nicht erläutert haben. Wohl aber haben verschiedene sich so darüber ausgedrückt, daß man klar sieht, sie müssen entweder nichts oder etwas ganz falsches dabei gedacht haben. Die Frage ist: wie sieht die Poesie, wenn sie ihren Personen Namen ertheilt, auf das Allgemeine dieser Personen? und wie ist diese ihre Rücksicht auf das Allgemeine der Person, besonders bei der Komödie, schon längst sichtbar gewesen?

Die Worte: *ἔστι δὲ καθόλου μέν, τῷ ποίῳ τὰ ποῖ᾽ ἄττα συμβαίνει λέγειν ἢ πράττειν κατὰ τὸ εἰκός ἢ τὸ ἀναγκαῖον, οὗ στοχάζεται ἡ ποίησις ὀνόματα ἐπιτιθεμένη*, übersetzt Dacier: une chose générale, c'est ce que tout homme d'un tel ou d'un tel caractère, a dû dire, ou faire vraisemblablement ou necessairement, ce qui est le but de la Poésie lors même qu'elle impose les noms à ses personnages. Vollkommen so übersetzt sie auch Herr Curtius: „Das Allgemeine ist, was einer vermöge „eines gewissen Charakters nach der Wahrscheinlichkeit oder Nothwendig- „keit[15] redet oder thut. Dieses Allgemeine ist der Endzweck der Dichtkunst, „auch wenn sie den Personen besondere Namen beilegt.“ Auch in ihrer Anmerkung über diese Worte stehen beide für einen Mann; der eine sagt
373 vollkommen eben das, was der andere sagt. Sie erklären beide, was das Allgemeine ist, sie sagen beide, daß dieses Allgemeine die Absicht der Poesie sei, aber wie die Poesie bei Ertheilung der Namen auf dieses Allgemeine sieht, davon sagt keiner ein Wort. Vielmehr zeigt der Franzose durch sein lors même, sowie der Deutsche durch sein auch wenn, offenbar, daß sie nichts davon zu sagen gewußt, ja daß sie gar nicht einmal verstanden, was Aristoteles sagen wollen. Denn dieses lors même, dieses auch wenn, heißt bei ihnen nichts mehr als ob schon, und sie lassen den Aristoteles sonach blos sagen, daß ungeachtet die Poesie ihren Personen Namen von

---

15) die Worte „oder Nothwendigkeit“ sind von Lessing auf Grund des Aristotelichen Textes eingeschoben; Curtius hat dieselben nicht. Lessing folgend übersetzt Döring Kunstlehre des Arist. p. 215 „das Allgemeingiltige, d. h. das nach dem Gesetze der Wahrscheinlichkeit und innern Nothwendigkeit sich Ergebende.“

einzeln Personen beilege, sie dem ohngeachtet[16] nicht auf das Einzelne dieser Personen, sondern auf das Allgemeine derselben gehe. Die Worte des Dacier, die ich in der Note anführen will,(*) zeigen dieses deutlich. Nun

(*) [Chap. IX. rem. 7; a. a. O. p. 143]: „Aristoteles begegnet hier einem Einwurfe, den man in Bezug auf die Definition gegen ihn erheben könnte, die er unmittelbar vorher vom Allgemeinen gegeben hat. Die Unwissenden würden nämlich nicht verfehlt haben, ihm einzuwenden, daß Homer z. B. keineswegs die Absicht hat, eine ganz allgemeine Handlung zu schildern, vielmehr eine besondere, da er ja erzählt, was bestimmte Menschen, wie Achill, Agamemnon, Odysseus u. s. w. gethan haben, und daß folglich zwischen Homer und einem Historiker, der die Thaten des Achill geschrieben hätte, kein Unterschied bestehe. Diesem Einwande also tritt der Philosoph entgegen, indem er zeigt, wie die Dichter, d. h. die Verfasser eines Trauerspiels oder eines epischen Gedichtes, selbst wenn sie ihren Personen Namen beilegen, keineswegs daran denken, dieselben wirklich redend einzuführen, was sie doch thun müßten, wenn sie die besonderen und wirklichen Thaten eines bestimmten Menschen schrieben, mag derselbe nun Achill oder Oedipus heißen; sondern daß sie sich die Aufgabe stellen ihre Personen nach der Nothwendigkeit oder Wahrscheinlichkeit handeln und sprechen zu lassen, d. h. sie Alles das handeln und sprechen zu lassen, was Leute gleichen Charakters in dieser Lage nothgedrungen oder wenigstens nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit thun und sagen müßten. Dies beweist aber unwiderleglich, daß es ganz allgemeine Handlungen sind" [übers. v. d. H.]. Nichts anders sagt auch Herr Curtius in seiner Anmerkung,[17] nur daß er das Allgemeine und Einzelne noch an Beispielen zeigen wollen, die aber nicht so recht beweisen, daß er auf den Grund der Sache gekommen. Denn ihnen zu Folge würden es nur personifirte Charaktere sein, welche der Dichter reden und handeln ließe, da es doch charakterisirte Personen sein sollen.

---

16) Man beachte, wie hier die beiden Formen ungeachtet und ohngeachtet friedlich neben einander stehen. Wennschon somit durch diese eine Stelle die Lehmannsche Behauptung (a. a. O. S. 249), daß letztere Form bei Lessing nirgends sich finde, einfach widerlegt ist, so dürfte es doch von allgemeinerem Interesse sein, das Ergebniß einer gewissenhaften Untersuchung E. Grosse's (Wissenschaftliche Monatsblätter herausg. v. O. Schade 1877 Nr. 3 S. 41) über diesen Punkt kennen zu lernen. Danach kommt allein in der Dramaturgie wenigstens zwanzigmal ohngeachtet vor (mit dem Dativ oder ohne Casus), seltener ungeachtet (und zwar mit dem Genetiv oder Dativ oder ohne Casus). „Von anderen dazu gehörigen Wortformen kommt in der Dramaturgie unfehlbar c. 9mal, ohnfehlbar 2mal, unstreitig c. 24mal, ohnstreitig c. 11mal, ohnfern 1mal, ungefähr c. 17mal, ohngefähr c. 7mal, und zwar schreibt die erste Ausgabe an 5 Stellen von letzteren 7: ohngefehr. Hiernach ist zu berichtigen, was Weigand, Wörterb. Bd. II² S. 269 sagt: „Im 18. Jahrh. schreiben Liscow, Lessing, Wieland noch mit dem alten Umlaut e ungefehr, und z. B. Hölty in der Uebers. von Shaftesbury's philos. Werken hat ohngefehr!" — Bei Lessing überwiegt also in diesen Wörtern die Form mit un —, aber verschwunden ist die mit ohn — noch keineswegs.

17) a. a. O. S. 150, Anm. 123: „Man möchte einwerfen, daß die Dichter eben sowohl als die Geschichtschreiber nur besondere Begebenheiten beschrieben, weil Oedipus, Ulysses, Phormio u. s. w. nur besondere Personen sind. Allein schon oben ist gezeiget,

ist es wahr, daß dieses eigentlich keinen falschen Sinn macht; aber es erschöpft doch auch den Sinn des Aristoteles hier nicht. Nicht genug, daß die Poesie ungeachtet der von einzeln Personen genommenen Namen auf das Allgemeine gehen kann, Aristoteles sagt, daß sie mit diesen Namen selbst auf das Allgemeine ziele, *οὗ στοχάζεται.*[18] Ich sollte doch wohl meinen, daß beides nicht einerlei wäre. Ist es aber nicht einerlei, so geräth man nothwendig auf die Frage, wie zielt sie darauf? Und auf diese Frage antworten die Ausleger nichts.

Neunzigstes Stück.

Den 11. März 1768.

374 Wie sie darauf ziele, sagt Aristoteles,[1] dieses habe sich schon längst an der Komödie deutlich gezeigt: *Ἐπὶ μὲν οὖν τῆς κωμῳδίας ἤδη τοῦτο δῆλον γέγονεν· συστήσαντες γὰρ τὸν μῦθον διὰ τῶν εἰκότων, οὕτω τὰ*

---

daß in den epischen und dramatischen Gedichten nicht eigentlich Personen, sondern Handlungen, und in den Handlungen Charaktere vorgestellt werden. Die Handlungen müssen vollkommen mit dem Charakter übereinstimmen und folglich allen Personen von gleichem Charakter zukommen. Dieses ist das Allgemeine, welches Aristoteles versteht. So, wie Achilles bei dem Homer spricht, würde ein Condé, ein zwölfter Karl, unter gleichen Umständen gleichfalls geredet haben, und wozu sich ein Leonidas entschließt, das würde auch eines Decius', Fabricius' oder Cato's Entschluß gewesen sein. Man muß daher den Charakter von der Person unterscheiden, oder vielmehr, man muß die Begebenheiten, die jemand, zu Folge seines Charakters, treffen, von den Begegnissen unterscheiden, die bloß Wirkungen des Zufalles sind. Jene gehören zu dem Allgemeinen und können in der Dichtkunst Statt finden, diese zu dem Besondern und gehören für die Historie. Daß Alcibiades sich den Haß des Volkes zuzog, daß er wider sein undankbares Vaterland focht, hernach aber sich wieder auf desselben Seite schlug, dieses waren Folgen seines Charakters, und jedermann von seinem Charakter und Umständen würde ein gleiches gethan und gelitten haben. Daß aber die Niederwerfung der Säulen des Merkur's ihn verjagte, und andere dergleichen Umstände, sind persönliche Zufälle. Jenes war etwas Allgemeines, dieses gehöret unter das Besondere."

18) Beide Uebersetzungen sowohl die von Dacier als auch die von Curtius sind allerdings unrichtig, insofern sie den betreffenden Satz als einen einschränkenden gelten lassen. Der wahre aristotelische Gedanke erhellt sofort, wenn man mit Susemihl übersetzt: „und darauf zielt die Poesie (auch schon) bei der Beilegung der Namen." Gerade die Hinzufügung der in Klammer stehenden Worte erleichtert wesentlich das Verständniß. Im folgenden untersucht Lessing die weitere Frage, wie nach Aristoteles die Poesie auf das Allgemeine ziele, wie sie ihren Endzweck, das Allgemeine, zuerst bei der Komödie, dann bei der Tragödie erreiche.

1) an der oben S. 521 ff. von Lessing übersetzten Stelle.

τυχόντα ὀνόματα ἐπιτιθέασι, καὶ οὐχ ὥσπερ οἱ ἰαμβοποιοὶ περὶ τῶν καθ' ἕκαστον ποιοῦσιν. Ich muß auch hiervon die Uebersetzungen des Dacier und Curtius anführen. Dacier sagt: C'est ce qui est déjà rendu sensible dans la Comédie, car les Poètes comiques, après avoir dressé leur sujet sur la vraisemblance imposent après cela à leurs personnages tels noms qu'il leur plaît, et n'imitent pas les Poètes satyriques qui ne s'attachent qu'aux choses particulières.[2] Und Curtius: „In dem „Lustspiele ist dieses schon lange sichtbar gewesen. Denn wenn die Komö- „dienschreiber den Plan der Fabel nach der Wahrscheinlichkeit entworfen „haben, legen sie den Personen willkürliche Namen bei und setzen sich nicht, „wie die jambischen Dichter, einen besondern Vorwurf zum Ziele.“[3] Was findet man in diesen Uebersetzungen von dem, was Aristoteles hier vornehmlich sagen will? Beide lassen ihn weiter nichts sagen, als daß die komischen Dichter es nicht machten wie die Jambischen (das ist satirischen Dichter), und sich an das Einzelne hielten, sondern auf das Allgemeine mit ihren Personen giengen, denen sie willkürliche Namen, tels noms qu'il leur plaît, beilegten. Gesetzt nun auch, daß *τὰ τυχόντα ὀνόματα* dergleichen Namen bedeuten könnten, wo haben denn beide Uebersetzer das *οὕτω* gelassen? Schien ihnen denn dieses *οὕτω* gar nichts zu sagen? Und doch sagt es hier alles; denn diesem *οὕτω* zu Folge legten die komischen Dichter ihren Personen nicht allein willkürliche Namen bei, sondern sie legten ihnen diese willkürliche Namen so, *οὕτω*, bei. Und wie so? So, daß sie mit diesen Namen selbst auf das Allgemeine zielten: *οὗ στοχάζεται ἡ ποίησις ὀνόματα ἐπιτιθεμένη.* Und wie geschah das? Davon finde man mir ein Wort in den Anmerkungen des Dacier und Curtius!

Ohne weitere Umschweife: es geschah so, wie ich nun sagen will. Die 375
Komödie gab ihren Personen Namen, welche, vermöge ihrer grammatischen Ableitung und Zusammensetzung oder auch sonstigen Bedeutung, die Beschaffenheit dieser Personen ausdrückten; mit einem Worte, sie gab ihnen redende Namen; Namen, die man nur hören durfte, um sogleich zu wissen, von welcher Art die sein würden, die sie führen. Ich will eine Stelle des Donatus hierüber anziehen. „Die Namen der Personen“, sagt er bei Gelegenheit der ersten Zeile in dem ersten Aufzuge der Brüder,[4] „müssen, wenigstens in den Lustspielen, eine Bedeutung und Herleitung haben. Denn es wäre doch ungereimt, wenn ein Lustspieldichter seinen Stoff augenscheinlich erfände, dabei aber gleichwohl einer Person entweder einen unpassenden

2) s. Chap. IX § 3 (a. a. O. p. 135).

3) a. a. O. S. 20.

4) bei Stallbaum a. a. O. vol. III p. 11. Die angezogenen Worte sind v. d. H. übersetzt.

Namen geben oder eine Beschäftigung zuweisen würde, die dem Namen nicht entspricht. Daher heißt der treue Sklave Parmeno,[5] der ungetreue Syrus oder Geta,[6] der Soldat Thraso oder Polemon,[7] der Jüngling Pamphilus,[8] die verheirathete Frau Myrrhina[9] und der junge Sklave entweder vom Geruche Storax[10] oder auch vom Mienen- oder sonstigen Spiel Circus[11] u. s. w. Einen großen Fehler begeht der Dichter hierbei, wenn er im Gegentheil etwas Widerstreitendes, Entgegengesetztes, Abweichendes vorbringt, es sei denn, daß er absichtlich durch die Wahl einer widersprechenden Benennung eine komische Wirkung erzielen will, wie z. B. Plautus, indem er den Wucherer Misargyrides[12] nennt." Wer sich durch noch mehr Beispiele hiervon überzeugen will, der darf nur die Namen bei dem Plautus und Terenz untersuchen. Da ihre Stücke alle aus dem

---

5) Parmeno (griech., von παρά, „bei, neben" und μένω, „bleibe, harre aus") bezeichnet Einen, der treu bei einem anderen ausharrt, und ließe sich somit durch Bleibtreu wiedergeben. Ein Sklave dieses Namens findet sich im Eunuchus und in der Hecyra des Terenz.

6) Syrus (der Syrier) und Geta (der Gete) kommen gleichfalls bei Terenz (Geta auch bereits bei Plautus im Truculentus) als Sklavennamen vor, und zwar ersterer im Hautontimorumenos und in den Adelphi, letzterer im Phormio und in den Adelphi. Da die Ausländer und Barbaren an sich schon in Rom eine geringe Achtung genossen, so konnte der Dichter gerade die Syrier und Geten noch deshalb besonders als Repräsentanten der Untreue wählen, weil jene wegen ihrer Verschmitztheit und Pfiffigkeit fast sprichwörtlich geworden, diese aber wegen ihres unstäten Nomadenlebens am Unterlauf der Donau bekannt waren.

7) Thraso (griech.: Θράσων, ein häufiger griechischer Männername), entspräche im Deutschen etwa einem: Herr Muthig, während Polemon (griech.: Πολέμων d. i. kriegerisch gesinnt, ebenfalls oft als Name) vielleicht durch Herr von Haudegen sich verdeutschen läßt. Ersteren Namen hat Terenz u. a. einem Soldaten im Eunuchus beigelegt, letzteren bereits Menander gebraucht (s. Meineke, Menandri rell. Berolini 1823 p. 136).

8) Pamphilus (griech. von πᾶς „all, jeder" und φιλέω, „liebe") heißt ein Jüngling in der Andria und der Hecyra des Terenz, z. D. etwa: passivisch Liebling, Vielgeliebt, oder besser activisch alle (d. h. Mädchen) liebend, Verliebt.

9) Myrrhina (griech. μυῤῥίνη, die Myrthe) findet sich als Name einer Frau bereits (b. Thucyd. VI, 55 und) in der Lysistrate des Aristophanes wie auch später bei Plautus in der Casina und bei Terenz in der Hecyra. Es soll mit diesem Namen darauf angespielt werden, daß die Trägerin desselben bereits den Kranz, hier also den Brautkranz getragen hat, z. D. Frau Myrthenkranz, Haube.

10) Storax (griech.: στύραξ) bezeichnet einen Strauch, der ein wohlriechendes Gummiharz giebt, das als Räucherwerk gebraucht wurde; junge Sklaven, gleichsam Kammerdiener der jungen Herren, besorgten das Parfümiren derselben. Als deutscher Name würde etwa entsprechen: Duftig, Wohlgeruch, Rosenöl, Moschus u. dgl. m.

11) Circus (lat.), die Kreislinie, bezeichnet dann auch den Platz, auf welchem die Kampfspiele abgehalten wurden, zu D. etwa: Rund, Zirkel, Rennbahn.

12) Misargyrides (griech. von μισέω, „hasse" und ἀργύριον, „Silber") z. D. Herr Geldhasser, Silberfeind, findet sich u. A. als Name in der Mostellaria des Plautus.

Griechischen genommen sind, so sind auch die Namen ihrer Personen griechischen Ursprungs, und haben der Etymologie nach immer eine Beziehung auf den Stand, auf die Denkungsart, oder auf sonst etwas, was diese Personen mit mehrern gemein haben können, wenn wir schon solche Etymologie nicht immer klar und sicher angeben können.

Ich will mich bei einer so bekannten Sache nicht verweilen; aber wundern muß ich mich, wie die Ausleger des Aristoteles sich ihrer gleichwohl da nicht erinnern können, wo Aristoteles so unwidersprechlich auf sie verweiset. Denn was kann nunmehr wahrer, was kann klärer sein, als 376 was der Philosoph von der Rücksicht sagt, welche die Poesie bei Ertheilung der Namen auf das Allgemeine nimmt? Was kann unleugbarer sein, als daß *ἐπὶ μὲν τῆς κωμῳδίας ἤδη τοῦτο δῆλον γέγονεν*, daß sich diese Rücksicht bei der Komödie besonders längst offenbar gezeigt habe? Von ihrem ersten Ursprunge an, das ist, sobald sich die Jambischen Dichter von dem Besondern zu dem Allgemeinen erhoben, sobald aus der beleidigenden Satire die unterrichtende Komödie entstand, suchte man jenes Allgemeine durch die Namen selbst anzudeuten. Der großsprecherische feige Soldat hieß nicht wie dieser oder jener Anführer aus diesem oder jenem Stamme, er hieß Pyrgopolinices,[13] Hauptmann Mauerbrecher. Der elende Schmaruzer, der diesem um das Maul gieng, hieß nicht wie ein gewisser armer Schlucker in der Stadt, er hieß Artotrogus,[14] Brockenschröter. Der Jüngling, welcher durch seinen Aufwand, besonders auf Pferde, den Vater in Schulden setzte, hieß nicht wie der Sohn dieses oder jenes edeln Bürgers, er hieß Phidippides,[15] Junker Spaarroß.

Man könnte einwenden, daß dergleichen bedeutende Namen wohl nur eine Erfindung der neuern Griechischen Komödie sein dürften, deren Dichtern es ernstlich verboten war, sich wahrer Namen zu bedienen, daß aber Aristoteles diese neuere Komödie nicht gekannt habe und folglich bei seinen Regeln keine Rücksicht auf sie nehmen können.[16] Das Letztere behauptet

---

13) Pyrgopolinices (griech., von *πύργος*, Thurm, Ringmauer, *πόλις*, Stadt und *νικάω*, siege) ist der Name des Titelhelden im Miles gloriosus des Plautus (vgl. S. 131).

14) Artotrogus (griech., von *ἄρτος*, Weizenbrot und *τρώγω*, nage, beiße) ist ein *πρόσωπον προτατικόν* (d. h. nach Donat's Erklärung zum Prolog der Andria des Terenz eine Person, die nur einmal im Anfange eines Stückes auftritt, um dann nicht wieder zum Vorschein zu kommen) desselben Stückes wie Pyrgopolinices.

15) Phidippides oder besser Pheidippides (griech. von *φείδομαι*, schone, spare und *ἵππος*, Pferd) heißt der Sohn des Strepsiades in den „Wolken“ des Aristophanes, s. St. XCI A. 1.

16) Diese beiden Einwände rühren wohl nicht von Lessing selbst her, sondern werden vielmehr von demselben nur erwähnt, um kurz zurückgewiesen zu werden. Was den ersteren angeht, so könnte demselben eine gewisse Berechtigung nur unter der Voraussetzung

377 Hurd;[17] aber es ist eben so falsch, als falsch es ist, daß die ältere Griechische Komödie sich nur wahrer Namen bedient habe. Selbst in denjenigen

zuerkannt werden, daß unter der „neuen" Komödie hier im Gegensatz zur alten auch die mittlere (vgl. St. LVI A. 2 u. St. LXIX A. 4) mit zu verstehen ist; denn diese bereits hatte die persönlich-satirische Richtung aufgegeben, und zwar in Folge des Verbotes, das Lamachos, einer der bekannten Dreißigmänner, i. J. 404 v. Chr. erließ. Danach war es den Dichtern ausdrücklich untersagt, Zeitbegebenheiten auf der Bühne darzustellen, lebende Personen namentlich einzuführen, sie durch Masken kenntlich zu machen u. s. w. Es wäre indessen durchaus falsch, wollte man nun aus dieser Thatsache den Schluß ziehen, daß die alte Komödie des Aristophanes nicht auch schon frei erfundene Namen, wie die obigen, gebraucht habe — der von Lessing an letzter Stelle genannte Phidippides würde allein schon genügen, das Gegentheil zu beweisen —, vielmehr ist dieser Unterschied zwischen der alten und neuen (bez. mittleren) Komödie nur ein relativer. Beide Richtungen bedienten sich der erfundenen Namen, erstere jedoch nur in geringerem Maße, letztere ausschließlich. Was den zweiten Einwand betrifft, so hat diesen Lessing bereits gebührend zurückgewiesen. Aristoteles starb erst 321 v. Chr. Die Zeit der mittleren Komödie reicht aber höchstens bis zum Jahre 338 v. Chr., und daß Aristoteles diese gekannt hat, wäre mit Sicherheit anzunehmen, auch wenn dafür kein ausdrückliches Zeugniß vorläge. In der Nikomachischen Ethik (Buch IV Cap. 14) aber vergleicht er die ältere und die neuere Richtung mit einander und findet ihren Unterschied darin, daß bei jener „die unfläthigen Reden", bei dieser „mehr die feinen Andeutungen" als lächerlich gelten. Was aber für Aristoteles hier die neuere Richtung ist, entspricht dem, was wir die mittlere Komödie nennen. Die neuere Komödie im engeren Sinne wird ihm freilich bei Abfassung seiner Poetik kaum bekannt gewesen sein. Von jener allein kann aber auch oben, wie gesagt, nicht die Rede sein, da bereits den Dichtern der mittleren es verboten war, sich der wahren Namen zu bedienen. Vgl. hinten Lessing's Excurs zu dieser Stelle.

17) **Richard Hurd** (aus Congreve in Staffordshire, 1720—1808) studirte zu Cambridge seit 1733, wurde 1750 Geistlicher und Rector an verschiedenen Orten, zuletzt 1775 Bischof von Lichfeld und Coventry, 1781 von Worcester. In letzter Stellung gefiel er sich so, daß er 1783 das ihm angebotene Erzbisthum Canterbury ablehnte. Während seines langen Lebens hat er außer verschiedenen theologischen und philosophischen Abhandlungen einen Commentar zu der Dichtkunst des Horaz geschrieben und 1749 unter dem Titel Commentary on Horace's Ars Poetica veröffentlicht (5. Aufl., London 1776 in 3 Bden.). Von diesem Commentar erschien (nach der 4. Aufl. v. 1763) in 2 Bden. eine deutsche Uebersetzung, die den Titel führt: Horazens Episteln an die Pisonen und an den Augustus, mit Commentar und Anmerkungen nebst einigen kritischen Abhandlungen von R. Hurd. Aus dem Englischen übersetzt und mit eigenen Anmerkungen begleitet von Joh. Joach. Eschenburg, Leipz. 1772. Unter den Abhandlungen, die Hurd seinem Werke beifügte, befindet sich ein längerer Aufsatz: Ueber die verschiedenen Gebiete des Dramas (Bd. 3 des Originales, Bd. 2 der Uebersetzung), aus welchem Lessing in einem Excurs zu obiger Stelle (s. hinten) folgende Worte anzieht: „Aus der hier gegebenen Erklärung der Komödie läßt sich entnehmen, daß die Idee dieser Schauspielart sich nicht unwesentlich über die Gränzen dessen erweitert hat, was sie zu Aristoteles' Zeiten war, der dieselbe als eine „„Nachahmung leichter und unbedeutender Handlungen, die Lachen erregen"", bezeichnet. Diesen Begriff entlehnte er dem Zustande und dem Gebrauch des Athenischen Theaters, d. h. der alten oder mittleren Komödie, welche dieser Beschreibung entspricht. Die große Umwälzung, welche die Einführung der neuen Komödie in dieser Schauspielart

Stücken, deren vornehmste, einzige Absicht es war, eine gewisse bekannte Person lächerlich und verhaßt zu machen, waren außer dem wahren Namen dieser Person die übrigen fast alle erdichtet, und mit Beziehung auf ihren Stand und Charakter erdichtet.

Einundneunzigstes Stück.

Den 15. März 1768.

Ja die wahren Namen selbst, kann man sagen, giengen nicht selten mehr auf das Allgemeine als auf das Einzelne. Unter dem Namen Sokrates wollte Aristophanes nicht den einzelnen Sokrates, sondern alle Sophisten, die sich mit Erziehung junger Leute bemengten, lächerlich und verdächtig machen. Der gefährliche Sophist überhaupt war sein Gegenstand, und er nannte diesen nur Sokrates, weil Sokrates als ein solcher verschrieen war.[1]

---

hervorrief, trat erst später ein" [übers. v. d. H.]. — Es wird immer mißlich sein, wenn, wie es hier geschieht, Unterschiede zwischen bestimmten Richtungen statuirt werden, deren eine sich naturgemäß aus der andern entwickelt hat. Von „Umwälzungen" kann da füglich kaum die Rede sein. Die Dichter der alten Komödie brachten ebensowohl Stücke auf die Bühne, denen eine gewisse Aehnlichkeit mit denen der mittlern und neuern Komödie nicht abzusprechen ist, wie auch umgekehrt bei den Dichtern der letztgenannten Richtungen ein Zurückfallen in das persönliche Gebiet nicht völlig ausgeschlossen war. Wie wäre sonst die mehrfach wiederholte Erneuerung des in der vor. Anm. erwähnten Verbotes zu erklären?

1) Das Stück, in welchem Aristophanes die metaphysischen Grübeleien und verderblichen Disputirkünste der Sophisten verspottet und Sokrates als den vermeintlichen Repräsentanten der modernen Weisheit auf die Bühne bringt, heißt „Die Wolken" (*Νεφέλαι*) und wurde im März des Jahres 423 v. Chr. rufgeführt. Die eigenthümliche Benennung rührt von dem Chore her, der, um die nebelhaften Träumereien der Sophisten gleichsam greifbar darzustellen, aus Wolken gebildet ist, die, nachdem sie die thauigen Hüllen von den unsterblichen Leibern abgeschüttelt, als menschlich gebildete Frauen erscheinen. Der Gang der Handlung ist kurz folgender: Strepsiades ist durch die leichtfertigen Schulden seines Sohnes Pheidippides der Verarmung nahe. Nach langem Sinnen kommt er zu der Ueberzeugung, daß nur durch die geübteste Processir- und Redekunst seine Familie vor dem Verderben bewahrt werden kann. Keiner aber versteht diese Kunst besser als Sokrates, der zwei Redeweisen zu Hause besitzt, eine stärkere und eine schwächere, und mit Hilfe der letzteren jeden Proceß gewinnen kann. Bei ihm will Strepsiades daher Unterricht nehmen. Er geht zu ihm und wird nach einer kurzen Aufnahmeprüfung in das Allerheiligste der Grübelbude eingeführt, jedoch wegen einiger Verkehrtheiten, die er sich zu Schulden kommen läßt, wieder entlassen. Der Sohn soll nun den Cursus durchmachen. Zur großen Freude des Vaters hat der Unterricht den gewünschten Erfolg. Allein die

Daher eine Menge Züge, die auf den Sokrates gar nicht paß-

üblen Folgen lassen nicht auf sich warten. Denn nicht nur vermag die Kunst des Sohnes den Vater nicht vor einer gerichtlichen Bestrafung wegen Meineids sicher zu stellen, letzterer muß sogar die Erfahrung machen, daß der Junge jede Scheu vor ihm verloren hat und ihn selbst mit Prügeln tractirt, wobei er obendrein beweist, daß er dazu ein Recht habe. Ja er thut dem Vater zuletzt dar, daß ihm auch der Mutter gegenüber das Züchtigungsrecht zustehe. Da reißt dem Alten die Geduld; er nimmt Rache, aber nicht an dem Sohne, sondern an den Sophisten, indem er die ganze Grübelbude in Brand steckt. — So unbegreiflich es auf den ersten Blick auch scheinen mag, daß Aristophanes sich des Unterschiedes zwischen Sokrates und den Sophisten nicht bewußt gewesen, so haben doch die neuern Forschungen über diesen Gegenstand die Richtigkeit der Lessing'schen Auffassung als unzweifelhaft ergeben. Darnach hat man sich das Verhältniß etwa folgendermaßen vorzustellen: Die Sophisten als die Vertreter der Richtung, welche auf die Anerkennung der Berechtigung des subjectiven Denkens gegenüber der objectiven Wirklichkeit hinarbeitete, führten alles Denken auf die bloße sinnliche Wahrnehmung und subjective Meinung zurück und untergruben dadurch allmählich, sei es bewußt oder unbewußt, alle Achtung vor dem Herkommen, vor Sitte und Recht, vor Göttern und Menschen. Indem sie das Ich auf den Thron hoben, zerstörten sie die Grundlage der Gesellschaft. Dem gegenüber vertritt Sokrates den Standpunkt, daß nicht die Sinne und deren Wahrnehmungen eine Gewähr für die Wahrheit bieten, sondern nur das Denken, das in seiner Abschließung von der Außenwelt sich seiner eigenen Gesetze bewußt wird. Und während die Sophisten das sittliche Thun, die Pflicht, auf das Belieben oder Meinen des Einzelnen zurückführten, leitete Sokrates dasselbe aus der richtigen Erkenntniß, dem richtigen Wissen, dem Wesen des Geistes ab. Allein trotz dieser grundsätzlichen Verschiedenheit bestand doch zwischen beiden Richtungen auch manche auffallende Aehnlichkeit. „Vor allem bedienten sie sich zur Erreichung ihres Zweckes desselben Mittels, der zur größten Virtuosität ausgebildeten Gewandtheit der Rede und des Denkens, der Dialektik: und wenn Sokrates in der Handhabung dieses Werkzeugs seine Gegner weit übertraf, so war das doch kein qualitativer Unterschied. Aber auch in ihren Bestrebungen trafen sie vielfach zusammen. Denn auch Sokrates war überzeugt, daß die Zustände Athens keine Dauer versprachen und durch zuverlässigere ersetzt werden müßten; auch er kämpfte, zwar nicht direct, aber mit weit gewaltigern Mitteln gegen die unbefangene Sicherheit des früheren athenischen Lebens; auch er legte, wenn auch nicht als Zerstörer, Hand an das unentweihte Heiligthum der alten, ursprünglichen Sitte, des durch Grübeln in sich noch nicht entzweiten Glaubens. Sokrates selbst hat diese negative Seite seines Wirkens vorzugsweise und absichtlich herausgekehrt: indem er alle, welche mit ihm umgiengen, unabläßig zur genauen Prüfung dessen, was ihnen bisher als sicher gegolten hatte, anhielt, sie immer von Neuem der Enttäuschung und Entmuthigung preisgab; indem er stets zu seinem Hauptzweck machte, falsche Meinungen in ihrer Unzulänglichkeit nachzuweisen, überließ er die positive Seite, die eigentliche Belehrung, den Menschen selbst. Denn da er glaubte, daß von Außen her nichts in den Geist gelegt werden könne, daß vielmehr jeder das, wovon er für alle Zeiten überzeugt sein soll, durch die Energie des eigenen Denkens gefunden haben müsse: so begnügte er sich damit, eine Anleitung zu geben, die auf die Ermittlung einer richtigen Methode mehr als auf den Inhalt der zu lösenden Frage gerichtet war." Unter diesen Umständen ist es daher gewiß nicht zu verwundern, wenn die unmittelbaren Zeitgenossen, die „mitten in den Kampf der streitenden Principien gestellt waren, eine freie Uebersicht über das Treiben der Gegensätze nicht gewinnen konnten." Aristophanes sah eben in diesem ganzen Streben nach Neuerungen nur die Gefahr des Untergangs für den athenischen Staat. Er erblickte nur

ten,[2] so daß Sokrates in dem Theater getrost aufstehen und sich der Vergleichung Preis geben konnte![3] Aber wie sehr verkennt man das Wesen

---

die zersetzenden Elemente beider Theorien und suchte daher letztere im Keime zu ersticken. Diese seine Stellung „schien um so begründeter, je mehr die neue Lehre, früher nur den vornehmeren und reicheren Jünglingen zugänglich, nunmehr gerade durch Sokrates' Wirken auch in die mittleren und unteren Schichten der Gesellschaft einzudringen und so in dem Boden des Volkes Wurzel zu schlagen anfieng, wo sie, von einer im Denken ungeübten Masse aufgenommen, die bedenklichste Verwirrung hervorbringen mußte", (Th. Kock, in seiner Einleitung zu den Wolken des Aristophanes, 2. A., S. 8 ff.; vgl. auch F. Ueberweg a. a. O. S. 55, Anm. 22; Grundriß der Geschichte der Philosophie Bd. I³ S. 90; Chr. Cron in der Einleitung zu seiner Ausgabe von Platon's Apologie des Sokrates 2. A., S. 13 f.; A. Böhringer, Der philosophische Standpunkt des Sokrates, Gymnasialprogramm, Karlsruhe 1860 und Ueber die Wolken des Aristophanes, ebd. 1863, u. A.).

2) Bei Kock a. a. O. S. 12 heißt es: „— nicht bloß die Eigenheiten, die der Person des Philosophen anhafteten, seine äußere Erscheinung, die gewaltige Glatze, das silenenartige Antlitz, die breite, aufwärtsgekehrte Nase, die verwachsenen Schultern, der überhängende Bauch, der stolzirende Gang, der hochmüthige Blick und alle die anderen Merkmale seiner wunderlichen Persönlichkeit, die in der Maske gewiß täuschend nachgebildet waren, nicht bloß seine Armuth, seine Verachtung der Mode und des Luxus werden für die Zwecke der Komödie reichlich ausgebeutet: er wird verantwortlich gemacht für die Sünden der ganzen Schule, und deswegen werden ihm zugleich Eigenschaften beigelegt, die ihm persönlich fremd und von den bedeutenderen unter den anderen Sophisten entlehnt waren. So wird ihm fälschlich Schuld gegeben, er habe Geld von seinen Schülern genommen, während er sich nie ein Honorar für seinen Unterricht zahlen ließ: er sei ein Feind der heitern Geselligkeit, während er nach Platon's Symposion die Freuden derselben sowohl zu schätzen wie zu erhöhen verstand; er tadele die Ringschulen und Turnplätze, während er selbst dort mit Vorliebe verkehrte; er zwinge sich und seine Anhänger zu einem ungesunden, abzehrenden Meditiren, während er ein Bild strotzenden Wohlbefindens war; er treibe Astronomie und Meteorosophie, während er solche Studien als nutzlos und oft schädlich mißbilligte; und die meisten der ihm in den Wolken beigelegten Lehren gehören nicht ihm, sondern Protagoras [Sophist und älterer Zeitgenosse des Sokrates; bekannt ist sein Ausspruch: „Der Mensch ist das Maß aller Dinge"] und Diogenes von Apollonia [blühte um 460 v. Chr. und war ein Anhänger der älteren sogenannten ionischen Philosophenschule]. Ja, weil es für den Dichter eine Nothwendigkeit ist, die vagabundirende Lebensweise seiner Helden auf der Bühne an einen bestimmten Ort zu fesseln, so muß ihm, ganz gegen seine Gewohnheit, auf den Straßen zu verkehren und gewissermaßen immer unterwegs zu unterrichten, ein besonderes Grübelhaus angedichtet werden, wo er gleich der Eule im Dunkel seine Studien treibt. Manche Eigenthümlichkeit dagegen, die allein für seine Person von Bedeutung war, aber zur Charakteristik der Sophisten im Allgemeinen nicht verwendet werden konnte, wurde verschwiegen: sein Verhältniß zur Xanthippe, sein *δαιμόνιον* [d. i. innere göttliche Stimme] und vieles andere dieser Art, was der persönlichen Satire reichen Stoff geboten hätte, übergeht die Komödie, um nicht das Besondere, Einzelne, gegen das Allgemeine, der ganzen Gattung Angehörige in den Vordergrund zu stellen."

3) Dies wird ausdrücklich in den „Vermischten Erzählungen" (*Ποικίλη ἱστορία*, Varia historia) des römischen Historikers Claudius Aelianus (aus Präneste, lebte gegen die Mitte des dritten Jahrhunderts n. Chr. und schrieb mit großer Fertigkeit in

der Komödie, wenn man diese nicht treffende Züge für nichts als muthwillige Verläumdungen erklärt,[4] und sie durchaus dafür nicht erkennen will, was sie doch sind, für Erweiterungen des einzelnen Charakters, für Erhebung des Persönlichen zum Allgemeinen![5]

Hier ließe sich von dem Gebrauche der wahren Namen in der Griechischen Komödie überhaupt Verschiednes sagen, was von den Gelehrten so
378 genau noch nicht auseinandergesetzt worden, als es wohl verdiente. Es ließe sich anmerken, daß dieser Gebrauch keinesweges in der älteren Griechischen Komödie allgemein gewesen, daß sich nur der und jener Dichter gelegentlich desselben erkühnet, daß er folglich nicht als ein unterscheidendes
379 Merkmal dieser Epoche der Komödie zu betrachten.[6] Es ließe sich zeigen,

---

griechischer Sprache) lib. II cap. 13 bezeugt. Ueberhaupt erhellt selbst aus den mangelhaft erhaltenen Nachrichten der Alten, daß Sokrates, weit davon entfernt, dem Dichter irgend welchen Haß nachzutragen, vielmehr nach der Aufführung der Wolken mit demselben in ein näheres Verhältniß getreten ist.

4) Dies Urtheil Lessing's hat indessen nach J. Peters (De Socrate, qui est in antiqua comoedia, Gymnasialprogramm, Beuthen O/S. 1869, p. 4 f.) weder Wieland (Attisches Museum Thl. II S. 12 u. III S. 82. 98.) noch G. Wiggers (Sokrates als Mensch, Bürger und Philosoph, Rostock 1807, S. 112) abgehalten, die gegentheilige Ansicht auszusprechen, obwohl sie sich hätten sagen müssen, daß eine böswillige Entstellung des damals schon allgemein bekannten Sokrates in dem Bewußtsein aller Zuhörer sofort ihre Widerlegung gefunden haben würde.

5) Gewiß richtig! Davon verschieden ist freilich die andere Frage, ob Aristoteles nicht bei dieser Verallgemeinerung etwas zu weit gegangen ist. Dem Sokrates des Stückes fehlte der Ausdruck der vollen, frischen Individualität, er war fast eine geistige Abstraktion, ein reiner Schatten, welcher der Wirklichkeit nur noch sehr unvollkommen entsprach, und es ist daher auch nicht unwahrscheinlich, daß der Dichter gerade der Unwahrheit, der er sich nicht entziehen konnte, den geringen Beifall, welchen das Stück fand, zu verdanken hatte. Denn mußten nicht die Kunstrichter diese Verallgemeinerung einer bekannten Person zu einem Gespenste ohne Fleisch und Blut als eine Abweichung von dem rechten Wege der Kunst betrachten? (s. Kock a. a. O. S. 49). Wie überhaupt die Allgemeinheit zu verstehen sei, scheint uns keiner so klar und treffend gezeigt zu haben, wie Ueberweg a. a. O. S. 65, Anm. 41: „Die Eigennamen bezeichnen nicht die Individuen bloß als solche in der Zufälligkeit ihrer jedesmaligen Erscheinung, sondern Individualisirungen wesentlicher Richtungen menschlichen Denkens und Wollens, Thuns und Leidens. Das, was durch die Kunst „„nachgeahmt““ oder dargestellt wird, ist freilich die historische Persönlichkeit, die jenen Namen trug, aber nur nach der Seite des in ihr realisirten und individualisirten Wesens und Gesetzes, wie es in der historischen Wirklichkeit sich zumeist in den Momenten bekundete, in welchen die Person gleichsam im vollsten Maße sie selbst war, auf dem Gebiete und in solchen Verhältnissen handelte, wo ihre eigenthümliche Kraft und Richtung in vollstem Maße und in vollster Reinheit zu Tage trat. Das Analoge gilt auch von der künstlerischen Darstellung unpersönlicher Objecte.“

6) Vgl. St. XC A. 17 a. E. Der Dramaturgist geht ohne Zweifel in seinem Widerspruch etwas zu weit. Richtig ist, daß einzelne Dichter der alten Komödie in der Erfindung und Gestaltung rein erdichteter, phantastischer Figuren eine große Kühnheit und

daß, als er endlich durch ausdrückliche Gesetze untersagt war,[7] doch noch immer gewisse Personen von dem Schutze dieser Gesetze entweder namentlich ausgeschlossen waren, oder doch stillschweigend für ausgeschlossen gehalten wurden. In den Stücken des Menanders selbst wurden noch Leute genug bei ihren wahren Namen genannt und lächerlich gemacht.[8] Doch ich muß mich nicht aus einer Ausschweifung in die andere verlieren.

Ich will nur noch die Anwendung auf die wahren Namen der Tragödie machen. So wie der Aristophanische Sokrates nicht den einzeln Mann dieses Namens vorstellte noch vorstellen sollte, so wie dieses personifirte

---

Mannigfaltigkeit zeigten; allein es liegt diesen dabei wenigstens immer die Wirklichkeit zu Grunde, und die dichterischen Personen sind dann ebensowohl, wie die historischen, Träger einer bestimmten Idee. Jedenfalls ist es aber ein charakteristisches Merkmal der alten Komödie, daß die wirklichen Personen auch unter ihrem eigenen Namen mit genauer Nachbildung auch ihres Aeußeren, namentlich des Gesichtes durch eine Maske, vorgeführt werden (vgl. St. LVI A. 2). Und wenn man ferner mit Recht als Hauptvertreter der älteren Richtung Kratinus (aus der Oeneïschen Phyle in Attika, blühte um 454 v. Chr.), Aristophanes und Eupolis (aus Athen, lebte um 446—405 v. Chr.) ansehen darf, so ist man gewiß berechtigt, im Gebrauche wahrer Namen einen charakteristischen Unterschied der alten Komödie zu erblicken. Krates (aus Athen, dichtete um 449—424 v. Chr.) und Pherekrates (aus Athen, blühte um 440—411), von denen berichtet wird, daß sie der Schmähsucht und Spottlust gegen namhafte Personen freiwillig (wenn auch nicht immer!) entsagten, erscheinen jenen Meistern gegenüber zu wenig bedeutend, um als Repräsentanten der Gattung gelten zu können.

7) Gemeint ist das bereits St. XC A. 16 erwähnte und mehrmals erneuerte Gesetz des Lamachos.

8) Daß der persönliche Spott nicht auf einmal völlig bei Seite gelassen wurde, läßt sich allerdings aus den vorhandenen Zeugnissen der alten Schriftsteller nachweisen. Jedenfalls hörten aber die Dichter der mittleren Komödie allmählich auf, bestimmte Personen aufzuführen und zu verspotten und bereiteten so den Uebergang zur neuen Komödie vor, wie sie besonders durch Menander zu hoher Vollendung gebracht wurde. Letzterer macht nur höchst selten und ausnahmsweise von Spott oder Parodie Gebrauch. Wenn Lessing behauptet, es sei möglich, nachzuweisen, daß nach Erlaß jenes Verbotes noch immer gewisse Personen von dem Schutze u. s. w. ausgeschlossen waren, so kann dies sich nur auf die mittlere Komödie beziehen, die, wenn sie persönlichen Spott bezweckte, denselben doch nur gegen minder angesehene und gefährliche Personen wandte. „Die in der mittleren Komödie vorzüglich eingeführten und behandelten Personen zerfallen in zwei Klassen. Erstens werden solche durchgezogen, die sich mit einer Kunst und Wissenschaft beschäftigten, wie Tragiker, Epiker, Philosophen. Die Dichter gaben nämlich durch die ungeschickte Behandlung der Mythologie, die Philosophen durch ihre Philosopheme Stoff zum Lachen und zur Parodie. — — Die zweite Klasse der verspotteten Personen sind aus dem gewöhnlichen und niedern Leben genommen; Bauern, Soldaten, Handwerker, Schmarotzer, Buhldirnen und andere ähnliche Leute spielen hier die Hauptrollen. Dergleichen Personen bieten natürlich viel Stoff zur Satire und zum Lachen dar, daher sie auch die Komiker dieser Periode vorzüglich behandelt und zu Carrikaturen umgeschaffen haben" (A. Witzschel in Pauly's Real-Encyclopädie der classischen Alterthumswissenschaft s. v. Comoedia).

Ideal einer eiteln und gefährlichen Schulweisheit nur darum den Namen Sokrates bekam, weil Sokrates als ein solcher Täuscher und Verführer zum Theil bekannt war, zum Theil noch bekannter werden sollte, so wie bloß der Begriff von Stand und Charakter, den man mit dem Namen Sokrates verband und noch näher verbinden sollte, den Dichter in der Wahl des Namens bestimmte, so ist auch bloß der Begriff des Charakters, den wir mit den Namen Regulus, Cato, Brutus zu verbinden gewohnt sind, die Ursache, warum der tragische Dichter seinen Personen diese Namen ertheilet. Er führt einen Regulus, einen Brutus auf, nicht um uns mit den wirklichen Begegnissen dieser Männer bekannt zu machen, nicht um das Gedächtniß derselben zu erneuern, sondern um uns mit solchen Begegnissen zu unterhalten, die Männern von ihrem Charakter überhaupt begegnen können und müssen. Nun ist zwar wahr, daß wir diesen ihren Charakter aus ihren wirklichen Begegnissen abstrahiret haben, es folgt aber doch daraus nicht, daß uns auch ihr Charakter wieder auf ihre Begegnisse zurückführen müsse; er kann uns nicht selten weit kürzer, weit natürlicher auf ganz andere bringen, mit welchen jene wirkliche weiter nichts gemein haben, als daß sie mit ihnen aus einer Quelle, aber auf unzuverfolgenden Umwegen und über Erdstriche hergeflossen sind, welche ihre Lauterheit verdorben haben. In diesem Falle wird der Poet jene erfundene den wirklichen schlechterdings vorziehen, aber den Personen noch immer die wahren Namen lassen. Und zwar aus einer doppelten Ursache: einmal, weil wir schon gewohnt sind, bei diesen Namen einen Charakter zu denken, wie er ihn in seiner Allgemeinheit zeiget; zweitens, weil wirklichen Namen auch wirkliche Begebenheiten anzuhängen scheinen, und alles, was einmal geschehen, glaubwürdiger ist, als was nicht geschehen. Die erste dieser Ursachen fließt aus der Verbindung der Aristotelischen Begriffe überhaupt; sie liegt zum Grunde, und Aristoteles hatte nicht nöthig, sich umständlicher bei ihr zu verweilen; wohl aber bei der zweiten, als einer von anderwärts noch dazu kommenden Ursache. Doch diese liegt jetzt außer meinem Wege, und die Ausleger insgesammt haben sie weniger mißverstanden als jene.

Nun also auf die Behauptung des Diderot zurückzukommen. Wenn ich die Lehre des Aristoteles richtig erklärt zu haben glauben darf, so darf ich auch glauben, durch meine Erklärung bewiesen zu haben, daß die Sache selbst unmöglich anders sein kann, als sie Aristoteles lehret. Die Charaktere der Tragödie müssen eben so allgemein sein, als die Charaktere der Komödie. Der Unterschied, den Diderot behauptet, ist falsch, oder Diderot muß unter der Allgemeinheit eines Charakters ganz etwas anders verstehen, als Aristoteles darunter verstand.

Zweiundneunzigstes Stück.

Den 18. März 1768.

Und warum könnte das Letztere nicht sein? Finde ich doch noch einen andern, nicht minder trefflichen Kunstrichter, der sich fast eben so ausdrückt als Diderot, fast eben so geradezu dem Aristoteles zu widersprechen scheint, und gleichwohl im Grunde so wenig widerspricht, daß ich ihn vielmehr unter allen Kunstrichtern für denjenigen erkennen muß, der noch das meiste Licht über diese Materie verbreitet hat.

Es ist dieses der englische Commentator der Horazischen Dichtkunst, 381
Hurd, ein Schriftsteller aus derjenigen Klasse, die durch Uebersetzungen bei uns immer am spätesten bekannt werden. Ich möchte ihn aber hier nicht gern anpreisen, um diese seine Bekanntmachung zu beschleunigen. Wenn der Deutsche, der ihr gewachsen wäre, sich noch nicht gefunden hat, so dürften vielleicht auch der Leser unter uns noch nicht viele sein, denen daran gelegen wäre. Der fleißige Mann, voll guten Willens, übereile sich also lieber damit nicht und sehe, was ich von einem noch unübersetzten gutem Buche hier sage, ja für keinen Wink an, den ich seiner allezeit fertigen Feder geben wollen.[1]

Hurd hat seinem Commentar eine Abhandlung über die verschiednen Gebiete des Drama beigefügt.[2] Denn er glaubte bemerkt zu haben, daß bisher nur die allgemeinen Gesetze dieser Dichtungsart in Erwägung gezogen worden, ohne die Grenzen der verschiednen Gattungen derselben festzusetzen. Gleichwohl müsse auch dieses geschehen, um von dem eigenen Verdienste einer jeden Gattung insbesondere ein billiges Urtheil zu fällen. Nachdem er also die Absicht des Drama überhaupt und der drei Gattungen desselben, die er vor sich findet, der Tragödie, der Komödie und des Possenspiels, insbesondere festgesetzt, so folgert er aus jener allgemeinen und aus diesen besondern Absichten sowohl diejenigen Eigenschaften, welche sie unter sich gemein haben, als diejenigen, in welchen sie von einander unterschieden sein müssen.[3]

Unter die letztern rechnet er in Ansehung der Komödie und Tragödie auch diese, daß der Tragödie eine wahre, der Komödie hingegen eine erdich-

---

1) Daß Eschenburg einige Jahre später eine Uebersetzung geliefert hat, ist bereits St. XC A. 17 berührt worden. Die von Lessing im Folgenden gegebene Uebertragung hat jener mit ganz unwesentlichen Aenderungen in seine Ausgabe mit herübergenommen.

2) Dieselbe steht bei Eschenburg Bd. II S. 25—94 und zerfällt in drei Abschnitte. I. Ueber das Gebiet der Tragödie und Komödie. II. Ueber das Genie der Komödie. III. Ueber Fontenelle's Begriff von der Komödie.

3) s. Eschenburg Bd. II S. 27—28.

tete Begebenheit zuträglicher sei.[4] Hierauf fährt er fort[5]: „In dem nehm„lichen Geiste schildern die zwei Gattungen des Drama auch ihre Cha„raktere. Die Komödie macht alle ihre Charaktere general, die Tragödie „particular. Der Geizige des Molière[6] ist nicht so eigentlich das Gemälde „eines geizigen Mannes als des Geizes selbst. Racinens Nero[7] „hingegen ist nicht das Gemälde der Grausamkeit, sondern nur eines „grausamen Mannes."

382 Hurd scheinet so zu schließen: wenn die Tragödie eine wahre Begebenheit erfodert, so müssen auch ihre Charaktere wahr, das ist, so beschaffen sein, wie sie wirklich in den Individuis existiren; wenn hingegen die Komödie sich mit erdichteten Begebenheiten begnügen kann, wenn ihr wahrscheinliche Begebenheiten, in welchen sich die Charaktere nach allen ihrem Umfange zeigen können, lieber sind als wahre, die ihnen einen so weiten Spielraum nicht erlauben, so dürfen und müssen auch ihre Charaktere selbst allgemeiner sein, als sie in der Natur existiren, angesehen[8] dem Allgemeinen selbst in unserer Einbildungskraft eine Art von Existenz zukömmt, die sich gegen die wirkliche Existenz des Einzeln eben wie das Wahrscheinliche zu dem Wahren verhält.

---

4) s. ebd. S. 41.

5) s. ebd. S. 42—50. Wir haben den englischen Text, den Lessing beifügt, weggelassen.

6) s. St. XXVI A. 16. Dadurch, daß Molière in diesem Stücke eine Reihe vereinzelter Beobachtungen in willkürlicher Weise combinirte, hat er allerdings die Wahrheit in der Charakteristik seines Haupthelden sehr beeinträchtigt. Die Vereinigung so verschiedenartiger Züge in der einen Person verträgt sich nicht mit einander. „Ein erfahrener Wucherer", sagt Kreißig (Gesch. der franz. Nationalliteratur 3 Aufl., 1866, S. 183)„der seinen Geldkasten vergräbt — ein Mann, der nicht zwei brennende Lichte im Zimmer leiden mag, der ohnmächtig wird, wenn sein Koch ihm den Küchenzettel eines mäßigen Abendbrots vorträgt — und dieser selbe Mann im Besitz von Kutschpferden, eines Intendanten und zum Ueberfluß sterblich in ein armes Mädchen verliebt und Nebenbuhler seines Sohnes — das sind Farben, die sich in dem Portrait eines einzigen Menschen nicht vertragen, möge der Glanz jeder einzelnen immerhin Nichts zu wünschen übrig lassen."

7) im Britannicus s. St. XXIV A. 7, und St. LXXXII A. 14. Auch dies Beispiel ist von Hurd recht glücklich gewählt; denn in diesem trefflichen Stücke stellt Racine den Charakter Nero's in dem Augenblicke dar, wo die scheußliche Selbstsucht des Tyrannen die Fesseln abzustreifen beginnt, welche „die Furcht und die Gewohnheit kindlichen Gehorsams ihm im Anfange seiner Regierung angelegt hatten." So nur konnte, und so mußte Nero gewesen sein! Dieses Gedankens wird keiner sich entschlagen können, der das Stück liest oder einer guten Aufführung desselben beiwohnt.

8) angesehen hat als relativische Conjunction die Bedeutung da, zumal da, weil, in Anbetracht daß, und entspricht der Präposition unangesehen, die in der Bedeutung von ohne weiter unten S. 559 Z. 13 v. o. gebraucht wird; s. Lehmann a. a. O. S. 559.

Ich will jetzt nicht untersuchen, ob diese Art zu schließen nicht ein bloßer Zirkel[9] ist, ich will die Schlußfolge bloß annehmen, so wie sie da liegt, und wie sie der Lehre des Aristoteles schnurstraks zu widersprechen scheint. Doch, wie gesagt, sie scheint es blos, welches aus der weitern Erklärung des Hurd erhellet.

„Es wird aber“, fährt er fort, „hier dienlich sein, einer doppelten „Verstoßung vorzubauen, welche der eben angeführte Grundsatz zu begün„stigen scheinen könnte.

„Die erste betrifft die Tragödie, von der ich gesagt habe, daß sie „partikuläre Charaktere zeige. Ich meine, ihre Charaktere sind partikulärer, „als die Charaktere der Komödie. Das ist: die Absicht der Tragödie ver„langt es nicht und erlaubt es nicht, daß der Dichter von den charakteristi„schen Umständen, durch welche sich die Sitten schildern, so viele zusammen„zieht als die Komödie. Denn in jener wird von dem Charakter nicht mehr „gezeigt, als so viel der Verlauf der Handlung unumgänglich erfodert. In „dieser hingegen werden alle Züge, durch die er sich zu unterscheiden pflegt, „mit Fleiß aufgesucht und angebracht.

„Es ist fast, wie mit dem Portraitmalen. Wenn ein großer Meister „ein einzelnes Gesicht abmalen soll, so giebt er ihm alle die Lineamente, „die er in ihm findet, und macht es Gesichtern von der nehmlichen Art „nur so weit ähnlich, als es ohne Verletzung des allergeringsten eigen„thümlichen Zuges geschehen kann. Soll eben derselbe Künstler hingegen „einen Kopf überhaupt malen, so wird er alle die gewöhnlichen Mienen „und Züge zusammen anzubringen suchen, von denen er in der gesamm„ten Gattung bemerkt hat, daß sie die Idee am kräftigsten ausdrücken, 383
„die er sich jetzt in Gedanken gemacht hat und in seinem Gemälde dar„stellen will.

„Eben so unterscheiden sich die Schildereien der beiden Gattungen des „Drama; woraus denn erhellet, daß, wenn ich den tragischen Charakter „partikular nenne, ich blos sagen will, daß er die Art, zu welcher er „gehöret, weniger vorstellig macht, als der komische, nicht aber, daß das, „was man von dem Charakter zu zeigen für gut befindet, es mag nun so „wenig sein, als es will, nicht nach dem Allgemeinen entworfen sein

---

9) Zirkel (lat. circulus in demonstrando, auch petitio principii s. quaesiti) d. h. „Kreisbeweis“, wird in der Logik die fehlerhafte Ableitung eines Urtheils aus anderen Urtheilen genannt, vermöge deren das zu Beweisende selbst auf versteckte Art zu seinem eigenen Beweisgrunde gemacht wird. So würde es z. B. ein Zirkel sein, wenn Jemand aus Sprüchen der Bibel das Dasein Gottes beweisen wollte, denn die Bibel, deren Autorität er zum Beweisgrunde macht, setzt göttliche Eingebung und damit das Dasein Gottes voraus. Die Anwendung auf obiges Beispiel ergiebt sich von selbst.

„sollte, als wovon ich das Gegentheil anderwärts behauptet und umständ-„lich erläutert habe. (*)

„Was zweitens die Komödie anbelangt, so habe ich gesagt, daß sie „generale Charaktere geben müsse, und habe zum Beispiele den Geizigen „des Molière angeführt, der mehr der Idee des Geizes als eines wirk-„lichen geizigen Mannes entspricht. Doch auch hier muß man meine „Worte nicht in aller ihrer Strenge nehmen. Molière dünkt mich in die-„sem Beispiele selbst fehlerhaft; ob es schon sonst mit der erforderlichen „Erklärung nicht ganz unschicklich sein wird, meine Meinung begreiflich zu „machen.

„Da die komische Bühne die Absicht hat, Charaktere zu schildern, so „meine ich, kann diese Absicht am vollkommensten erreicht werden, wenn sie „diese Charaktere so allgemein macht als möglich. Denn indem auf diese „Weise die in dem Stücke aufgeführte Person gleichsam der Repräsentant „aller Charaktere dieser Art wird, so kann unsere Lust an der Wahrheit „der Vorstellung so viel Nahrung darin finden, als nur möglich. Es muß „aber sodann diese Allgemeinheit sich nicht bis auf unsern Begriff von den „möglichen Wirkungen des Charakters, im Abstracto betrachtet, erstrecken, „sondern nur bis auf die wirkliche Aeußerung seiner Kräfte, so wie sie „von der Erfahrung gerechtfertiget werden und im gemeinen Leben Statt „finden können. Hierin haben Molière und vor ihm Plautus [11] gefehlt;

(*) Bei den Versen der Horazischen Dichtkunst [317—318, Eschenburg Bd. I S. 226—232]:

„Leben und Sitten muß stets, wer geschickt nachahmet, beachten,
Um aus diesen alsdann zu entlehnen den Ausdruck der Wahrheit," [10]

wo Hurd zeiget, daß die Wahrheit, welche Horaz hier verlangt, einen solchen Ausdruck bedeute, als der allgemeinen Natur der Dinge gemäß ist; Falschheit hingegen das heiße, was zwar dem vorhabenden besondern Falle angemessen, aber nicht mit jener allgemeinen Natur übereinstimmend sei.

---

10) Uebers. v. d. H.

11) in der Aulularia, einem seiner besten Stücke, von dem aber leider der Schluß verloren ist. In einer großen Mannigfaltigkeit von Situationen zeichnet diese Komödie einen Geizhals, Euclio, der in seinem Hause unter dem Herde einen mit Gold gefüllten Topf (olla, aula, aulula, daher der Titel Aulularia d. i. Topfstück, Topfkomödie), der dort vergraben war, gefunden hat und diesen nun mit der ängstlichsten Sorgfalt bewacht, damit ja Niemand von seinem Besitze etwas erfahre. Da kommt eines Tages sein Nachbar Megadorus zu ihm, ein bejahrter und wohlhabender Mann, der, von seiner Schwester Eunomia gedrängt, sich verheirathen will, und da er den Aufwand reicher Frauen fürchtet, sein Auge auf Phädria, die Tochter des „armen" Euclio geworfen hat. Nachdem er seinen Antrag vorgebracht, findet er bei dem Vater, der anfangs argwöhnt, jener habe es auf seinen Schatz abgesehen, zwar bereitwilliges Gehör, jedoch erst, nachdem er sich verpflichtet, die Kosten des Festes zu übernehmen und auf jede Mitgift zu verzichten. Noch an demselben Tage soll die Hochzeit stattfinden. Da droht ein anderes Ereigniß die Verabredung der beiden Alten zu durchkreuzen. Zwischen Phädria und Lyconides, dem

„statt der Abbildung eines geizigen Mannes, haben sie uns eine grillen„hafte widrige Schilderung der Leidenschaft des Geizes gegeben. Ich „nenne es eine grillenhafte Schilderung, weil sie kein Urbild in der 384 „Natur hat. Ich nenne es eine widrige Schilderung; denn da es die „Schilderung einer einfachen unvermischten Leidenschaft ist, so fehlen „ihr alle die Lichter und Schatten, deren richtige Verbindung allein ihr „Kraft und Leben ertheilen könnte. Diese Lichter und Schatten sind die „Vermischung verschiedener Leidenschaften, welche mit der vornehmsten oder „herrschenden Leidenschaft zusammen den menschlichen Charakter aus„machen, und diese Vermischung muß sich in jedem dramatischen Gemälde von „Sitten finden, weil es zugestanden ist, daß das Drama vornehmlich das „wirkliche Leben abbilden soll. Doch aber muß die Zeichnung der herr„schenden Leidenschaft so allgemein entworfen sein, als es ihr Streit mit „den andern in der Natur nur immer zulassen will, damit der vorzustellende „Charakter sich desto kräftiger ausdrücke.

Neffen des Megadorus besteht nämlich schon seit Monden ein vertrautes Verhältniß, dessen Folgen nicht lange mehr verborgen bleiben können. Wie nun Lyconides hört, daß Phädria dem Oheime verlobt sei, schickt er seinen Diener Strobilus auf Kundschaft aus, wie es in dem Hause stehe. Bei dieser Gelegenheit kommt dieser zufällig hinter das Geheimniß mit dem Goldtopfe, und nach mancherlei Winkelzügen gelingt es ihm, sich in den Besitz desselben zu setzen. Er eilt zu seinem Herrn Lyconides und giebt diesem so mit dem Schatze ein sicheres Mittel in die Hände, um den trostlosen Alten, der den Raub natürlich sofort gemerkt hat, zu besänftigen und gefügig zu machen. Das Stück schloß, wie es die vorgedruckten Argumente und Prologe wahrscheinlich machen, mit der Vermählung der jungen Leute und der — Ueberweisung des verhängnißvollen Schatzes an Lyconides als freies Geschenk. — Die Idee zu diesem um 194 vor Christus aufgeführten Lustspiele entlehnte Plautus ohne Zweifel einem uns unbekannten Stücke der neuen griechischen Komödie. In Bezug auf die Behandlung des Stoffes kommt in völliger Unabhängigkeit von Hurd wesentlich zu demselben Ergebniß Bromig (Vergleichung der Komödien Aulularia des Plautus und l'Avare des Molière. Gymnasialprogramm von Burgsteinfurt 1854 S. 15). Er sagt: „Der Dichter gieng nicht von der Idee des Geizigen aus, sondern von der gegebenen fabula des Goldtopfes. Er versetzte daher nicht einen Geizigen in bestimmte Situationen, um davon dessen Charakter selbständig zu entwickeln; vielmehr war ihm die Geschichte von einem Alten, der einen gefundenen Schatz ängstlich hütet, eben darum verliert und endlich um den Preis einer Heirath zurückerhält, nur Veranlassung, eine ausführliche Schilderung des Geizes, wie er sich bei diesem bestimmten einzelnen Falle verhält, zu entwerfen." Näheres über das Verhältniß beider Stücke ist außer in der erwähnten Schrift von Bromig zu finden bei A. W. Schlegel, Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur, Heidelberg 1809—1811, Thl. II S. 237 f.; Roquefort, Dissertation sur Plaute et ses ouvrages etc. in Millin's Magazin encyclopédique, 1815, tom. V, p. 269 ff.; C. Humbert, Molière's Avare und Plautus' Aulularia in Herrig's Archiv, Bd. XVIII S. 376—410; G. Claus, De Aulularia Plauti fabula iisque scriptoribus, qui eam imitati sunt. Stettin 1862. 74 pp.

Dreiundneunzigstes Stück.

Den 22. März 1768.

„Alles dieses läßt sich abermals aus der Malerei sehr wohl erläutern. „In charakteristischen Porträten, wie wir diejenigen nennen können, „welche eine Abbildung der Sitten geben sollen, wird der Artist, wenn er „ein Mann von wirklicher Fähigkeit ist, nicht auf die Möglichkeit einer „abstrakten Idee losarbeiten. Alles, was er sich vornimmt zu zeigen, wird „dieses sein, daß irgend eine Eigenschaft die herrschende ist; diese drückt „er stark und durch solche Zeichen aus, als sich in den Wirkungen der „herrschenden Leidenschaft am sichtbarsten äußern. Und wenn er dieses „gethan hat, so dürfen wir, nach der gemeinen Art zu reden, oder, wenn „man will, als ein Compliment gegen seine Kunst, gar wohl von einem „solchen Portraite sagen, daß es uns nicht sowohl den Menschen als die „Leidenschaft zeige; gerade so, wie die Alten von der berühmten Bildsäule „des Apollodorus vom Silanion angemerkt haben, daß sie nicht sowohl „den zornigen Apollodorus als die Leidenschaft des Zornes vorstelle.[1]

---

1) **C. Plinius Secundus**, der Aeltere, (geb. zu Novum Comum in Oberitalien i. J. 23 n. Chr., kam 79 als Opfer seines Forschungseifers beim Ausbruch des Vesuvs um) in seiner Naturalis Historia (die in 37 Büchern eine Encyclopädie der Naturwissenschaften mit besonderer „Berücksichtigung ihrer Anwendung in Leben und Kunst der Menschen" enthält und in den letzten Büchern eine unerschöpfliche Fundgrube kunstgeschichtlicher Notizen bietet) lib. XXXIV c. VIII sect. 19 [ed. Sillig, 1851, vol. V. p. 160] berichtet darüber Folgendes: „**Silanion** hat den **Apollodoros** in Erz gegossen, der ebenfalls ein Bildhauer war, unter allen aber seiner Kunst mit der peinlichsten Sorgfalt oblag und an sich selbst eine schonungslose Kritik übte, indem er häufig schon fertige Bildwerke wieder zertrümmerte, da er in seinem eifrigen Streben nach vollendeter Kunst sich nicht genügen konnte; deshalb auch erhielt er den Beinamen „„der Tolle"" (insanus). Diesen Charakter hat Silanion in seinem Werke wiedergegeben und nicht sowohl einen Menschen als den Zorn in Erz gegossen." Zu der letzten Pointe wird von O. Jahn (Ueber die Kunsturtheile bei Plinius, in den Berichten d. K. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften, 1850, S. 118) bemerkt, daß sie wahrscheinlich auf einem Epigramm beruhe. — Von Apollodoros ist sonst wenig bekannt. In seiner Jugend ein Schüler des Sokrates, wandte er sich wahrscheinlich erst nach dessen Tode der Bildhauerkunst zu und hat unter Anderem, wie Plinius gleichfalls berichtet, Philosophenstatuen gemacht. Und was Silanion angeht, der in der Zeit zwischen dem Ausgange des Peloponnesischen Krieges bis zur macedonischen Herrschaft in Athen lebte, so hebt Plinius a. a. O. [Sillig: p. 147] von ihm als besonders bemerkenswerth hervor, daß er Autodidakt gewesen (nullo doctore nobilis fuit) und in seinen Arbeiten namentlich Porträts habe überwiegen lassen. Außer Platon, Korinna, Sappho und drei Olympischen Siegern hat er fast nur Heroen gebildet, darunter eine vorzügliche Statue des Achilleus, Theseus und eine sterbende Iokaste; von letzterem Werke berichtet Plutarch, daß der Künstler dem Erz, aus welchem er das Antlitz der Iokaste bildete, Silber zugesetzt habe, „um durch

„Dieses aber muß blos so verstanden werden, daß er die hauptsächlichen „Züge der vorgebildeten Leidenschaft gut ausgedrückt habe. Denn im 385 „Uebrigen behandelt er seinen Vorwurf eben so, wie er jeden andern behan„deln würde, das ist, er vergißt die mitverbundenen Eigenschaften „nicht und nimmt das allgemeine Ebenmaß und Verhältniß, welches man an „einer menschlichen Figur erwartet, in Acht. Und das heißt denn die Natur „schildern, welche uns kein Beispiel von einem Menschen giebt, der ganz „und gar in eine einzige Leidenschaft verwandelt wäre. Keine Metamor„phosis[2] könnte seltsamer und unglaublicher sein. Gleichwohl sind Portraite, „in diesem tadelhaften Geschmacke verfertiget, die Bewunderung gemeiner „Gaffer, die, wenn sie in einer Sammlung das Gemälde, z. E. eines Gei„zigen (denn ein gewöhnlicheres giebt es wohl in dieser Gattung nicht), „erblicken und nach dieser Idee jede Muskel, jeden Zug angestrenget, ver„zerret und überladen finden, sicherlich nicht ermangeln, ihre Billigung und „Bewunderung darüber zu äußern. — Nach diesem Begriffe der Vortreff„lichkeit würde Le Bruns Buch von den Leidenschaften[3] eine Folge „der besten und richtigsten moralischen Portraite enthalten, und die Cha„raktere des Theophrasts[4] müßten in Absicht auf das Drama den Charak„teren des Terenz weit vorzuziehen sein.

---

die Farbe des Metalls die Bleichheit des Todes nachzuahmen." Alle diese Werke zeigen ihn „als einen hauptsächlich der Darstellung des individuell Charakteristischen geneigten Künstler" (vgl. J. Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik, 1870, Bd. II² S. 79 f.).

2) Metamorphosis (griech.) = Umwandlung, Verwandlung. Dadurch, daß der römische Dichter Ovid seiner vielgelesenen poetischen Bearbeitung derjenigen Mythen, welche Verwandlungen enthalten, den Titel „Metamorphosen" gegeben hat, hat sich dies Wort in der Gelehrtensprache eingebürgert.

3) **Charles Le Brun** (gewöhnlich Lebrun geschrieben, aus Paris, 1619—1690), der bekannte Hofmaler Ludwig's XIV., der besonders Versailles mit seinen zahlreichen Kunstwerken ausschmückte, allmählich aber „bei großer Begabung die Kunst doch in ein falsches theatralisches Pathos hinabriß und durch seinen allmächtigen Einfluß den Verfall der Malerei herbeiführte" (s. W. Lübke, Grundriß der Kunstgeschichte 1876, Bd. II⁷ S. 378), hat u. a. auch eine Schrift verfaßt: „Conférences sur l'expression des passions. Avec figures de B. Picart" Paris (Amsterdam) 1698, neu aufgelegt 1713 u. ö. In diesem Buche giebt er seinen Schülern eine Anleitung, wie sie die einzelnen Leidenschaften, die sich in Auge, Mund, Nase u. s. w. wiederspiegeln, auszudrücken haben. Daß ein solches Verfahren zu mancherlei Widernatürlichkeiten führen muß, liegt auf der Hand.

4) Die Charaktere des Theophrast (s. St. XXVIII A. 8) geben in 30 resp. 31 Capiteln (von denen Hurd damals allerdings nur 28 bekannt sein konnten, da die übrigen erst später aufgefunden wurden und 1786 zuerst im Drucke erschienen) mit großer Anschaulichkeit und Lebendigkeit eine Reihe von Sittengemälden, die mehr lächerlich und komisch als philosophisch und sittlich sind. So handelt z. B. je ein Capitel von der Verstellung, der Schmeichelei, Gefallsucht, Prahlerei, Pedanterie, Hoffart, Rechthaberei, Plumpheit u. s. w.

„Ueber das erstere dieser Urtheile würde jeder Virtuose in den bil-„denden Künsten unstreitig lachen. Das letztere aber, fürchte ich, dürften „wohl nicht alle so seltsam finden, wenigstens nach der Praxis verschiedener „unserer besten komischen Schriftsteller und nach dem Beifalle zu urtheilen, „welchen dergleichen Stücke gemeiniglich gefunden haben. Es ließen sich „leicht fast aus allen charakteristischen Komödien Beispiele anführen. Wer „aber die Ungereimtheit, dramatische Sitten nach abstrakten Ideen auszu-„führen, in ihrem völligen Lichte sehen will, der darf nur B. Johnsons[5]
386 „Jedermann aus seinem Humor[6] vor sich nehmen; welches ein

---

5) s. über ihn St. XV A. 17.

6) Every man out of his humour, „eine komische Satire" in 5 Acten mit einem Vorspiele, wurde zuerst 1599 aufgeführt, nachdem der Dichter nicht lange vorher mit seinem Every man in his humour in die Oeffentlichkeit getreten war. Beide Stücke haben das mit einander gemein, daß sie in derb-naturwüchsiger Weise an einzelnen Repräsentanten der Gattung den „Humour" kennzeichnen, d. h. die Grillen, Fehler, Leidenschaften, insoweit dieselben durch ihre Macht jeden andern Affect und jede andere Gemüthsrichtung unterdrücken (vgl. hinten Lessing's Excurs z. d. St.). Während aber im Verlaufe des älteren Stückes alle Personen dem ihnen zuertheilten Charakter bis an's Ende treu bleiben, läßt der Dichter dieselben in dem zweiten jüngeren vielmehr so herbes Mißgeschick, so bittere Täuschungen erleben, daß sie den sie beherrschenden Leidenschaften entsagen und vernünftig werden. Und während ferner das ältere Stück eine, wenn auch dürftige, Handlung aufzuweisen hat, entbehrt das jüngere einer solchen fast vollständig und enthält nichts als eine Sammlung von Charakteren, deren vorherrschende Züge sowohl durch die Komik, mit der sie geschildert werden, als auch durch die Treue, mit der sie dem wirklichen Leben seiner Zeit nachgebildet sind, immerhin interessiren dürften. Der Faden, der die einzelnen sehr drastischen Scenen aneinanderreiht, wird durch zwei Personen gebildet, die das ganze Stück hindurch auftreten, und deren eine, Macilente (ital. = hager, abgezehrt), die Schwäche der vorgeführten Personen in derb-kaustischer, die andere, Carlo Buffone (ital. = Possenreißer, Lustigmacher), in mehr sarkastischer Weise geißelt. Neben diesen begleiten die ganze Darstellung mit ihren Bemerkungen Mitis (lat. = milde, sanft) und Cordatus (lat. = sinnig, verständig, der das Herz auf dem rechten Flecke hat), die gleichsam einen Chor bilden, der über Alles seine Betrachtungen anstellt, gelegentlich auch seine Kritik gegen den Dichter selbst ausübt, das Publikum über die Gründe, warum die Darstellung diesen oder jenen Verlauf nimmt, sowie über Alles das aufklärt, was kommen wird und muß. Aufgefordert werden sie dazu durch Asper (lat. = rauh, streng), welcher das Stück mit einem durch die Reflexionen von Mitis und Cordatus hier und da unterbrochenen Monologe einleitet, in welchem er seine Absicht ausspricht, den humour schonungslos aufzudecken und die damit Behafteten an den Pranger zu stellen. Im Stücke selbst führt Asper diese Rolle als Macilente durch, der, von Natur mit guten Geistesgaben ausgerüstet und nicht ohne höhere Bildung, sich nur mit Unmuth über die mancherlei Vorzüge ausspricht, mit denen die Natur den Einen oder den Anderen ausgestattet hat. Der Gedanke, daß letztere bei Vertheilung ihrer Gaben ungerecht gewesen ist, beherrscht ihn so ausschließlich, daß sein sonst gesundes Urtheil dadurch getrübt wird und in seiner Bitterkeit jedes Maß überschreitet. In dem kleinen Vorspiele wird darauf die zweite Hauptperson vorgeführt, Carlo Buffone, ein Schlemmer und Aufschneider, ein Afterredner und Lästerer von wenig ehrenhaftem Charakter, dem jedoch ein

„charakteristisches Stück sein soll, in der That aber nichts als eine unnatür=
„liche und, wie es die Maler nennen würden, harte Schilderung einer

---

außergewöhnlicher Witz zu Gebote steht, mit dem er alle, auch die besten Persönlichkeiten geißelt und dem Gelächter preisgiebt. Sein Verhältniß zu Macilente bleibt bis zu Ende ungetrübt, da letzterer ihn zu sehr verachtet und überhaupt als die einzige Person darstellt, in deren Haut er nicht stecken möchte, während Buffone selbst an Macilente nur die große Bitterkeit und das Maßlose in seinem Urtheil rügt, sonst aber mit demselben völlig einverstanden ist. Eine Züchtigung wird Buffone erst gegen Schluß des Stückes zu Theil, wo ihm zur Strafe dafür, daß er bei einem Mahle in trunknem Muthe alle über Gebühr heruntermachte, von einem der Gäste sein loser Mund „zugesiegelt" wird. Der erste nun, an dem die Beiden ihr Müthchen kühlen, ist Sogliardo (ital., vom lat. solum, solarius, Grund und Boden resp. was dazu gehört), ein reicher Grundbesitzer, der die Rolle eines Gentleman spielen möchte. Buffone nimmt ihn in die Schule, unterweist ihn, wie er in seinem äußeren Auftreten vor Allem eine gewisse Arroganz zeigen müsse, und führt ihn dann, nachdem er ihn zu großen Ausgaben verleitet hat, bei Hofe ein. Derb abgefertigt, findet er sich überdies bald in den Personen getäuscht, zu denen er vorher volles Vertrauen gehegt hat, und verwünscht nun den Hof, die hohe Bekanntschaft, das vornehme Leben u. s. w. und wird so von seiner Leidenschaft, seiner Grille geheilt, ist „out of his humour." — Die zweite Person ist Sordido (ital. = schmutzig, filzig, geizig), der Bruder des Vorigen, ein zwar reicher, aber roher, habgieriger und herzloser Mensch. Seine Scheuern und Schober sind gefüllt und mit Entzücken schwelgt er nun in dem Gedanken, daß, wie er in seinem für einen Penny gekauften Kalender gelesen, die Ernte in diesem Jahre durch vielen Regen verderben wird. Indessen es soll anders kommen. Das Wetter bleibt das herrlichste, und der Geizhals geht hin und — erhängt sich aus Verzweiflung, nachdem er seine Schätze vorher vor den Nachforschungen selbst seiner Kinder sicher gestellt hat. Seine Tagelöhner finden ihn aber, schneiden ihn ab, bereuen jedoch ihr Mitleid, als sie sehen, wer der Erhängte ist, und verfluchen ihn. Sordido kommt wieder zu sich und hört die Verwünschungen; da kommt ein besserer Geist über ihn und er verspricht seine bedeutenden Mittel fortan zum Heile der leidenden Menschheit zu verwenden. Durch die sich so vollziehende Wandlung wird auch er out of his humour. — Sein Sohn ist Fungoso (ital. = schwammig), ein Student, der nur durch Aeußerlichkeiten, namentlich schöne Anzüge zu glänzen sucht und sich die Mittel dazu von seinen Verwandten in ächter Studentenweise unter dem Vorwande der Anschaffung von Büchern zu erschwindeln weiß. Eben ist ihm der sehnlichste Wunsch, bei Hofe eingeführt zu werden, in Erfüllung gegangen, da wird er von seiner Leidenschaft gründlich curirt. Bei einem Mahle im Wirthshause entsteht Streit, die Polizei dringt ein, die anderen Gäste fliehen, und Fungoso wird unter dem Tisch, wohin er sich versteckt hat, hervorgezogen und soll die Zeche bezahlen. Da er aber keinen Heller bei sich hat, so wird er wegen seines feinen Anzugs doppelt verhöhnt und abgeführt. Von Macilente gerufen, erscheint sein Schwager Deliro und kauft ihn los. Fungoso aber entsagt von Stund an seiner Modesucht, ist out of his humour. — Sein Schwager Deliro (ital. = wahnsinnig, wahnwitzig), ein sehr wohlhabender und achtungswerther Kaufmann, hat die Schwäche, seine Frau Fallace (ital. = trügerisch, falsch), die, eine Tochter des Sordido, die Huldigungen eines anderen jungen Mannes entgegennimmt, und durch ihre Launen, spitzige Bemerkungen und Tausende von Nadelstichen ihrem Manne das Leben zur Hölle macht, gleichwohl für einen tugendhaften und liebenswürdigen Engel zu halten, und thut für sie Alles, was er ihr nur an den Augen absehen kann. Von Macilente argwöhnisch gemacht, überrascht er dieselbe, als ihr Liebhaber ihr gerade zur Erkennt=

„Gruppe von für sich bestehenden Leidenschaften ist, wovon man das „Urbild in dem wirklichen Leben nirgends findet. Dennoch hat diese „Komödie immer ihre Bewunderer gehabt; und besonders muß Randolph[7] „von ihrer Einrichtung sehr bezaubert gewesen sein, weil er sie in seinem „Spiegel der Muse[8] ausdrücklich nachgeahmet zu haben scheint.

---

lichkeit für ihre Liebesbetheuerungen einen zärtlichen Kuß auf die Wangen drückt. Von seiner übergroßen Zärtlichkeit ist er so geheilt; leider aber erfährt man nicht, wie sich seine Frau später zu ihm stellt, und wie sich überhaupt nun das eheliche Leben zwischen den beiden gestaltet. — Der bereits genannte junge Mann, Fallace's Liebhaber, ist Fastidius (lat., etwa = schnöde, vornehm stolz) Brisk (engl. = frisch, lebhaft, feurig), ein eitler, aufgeblasener Geck, den in Bezug auf Eleganz der Kleidung selbst Fungoso als Muster betrachtet. Er wirft mit Geschenken um sich, ergeht sich in den gewähltesten Ausdrücken, beobachtet ängstlich alle Hochstehenden und äfft dieselben in kleinlichen Aeußerlichkeiten nach, prahlt mit dem Eindruck, den seine Schönheit und seine Manieren auf die Damen machen, thut sich viel auf seine vornehmen Bekanntschaften zu Gute und schwärmt für Saviolina (ital. savio = klug, weise, sittig), die an Geist, Liebenswürdigkeit und Schönheit alle anderen übertreffe, in Wirklichkeit aber ein höchst flaches und beschränktes Wesen ist. Macilente mit ihr bekannt zu machen, nimmt er denselben mit sich nach Hofe und macht ihn so zum Zeugen der höchst impertinenten Abfertigung, welche Saviolina ihrem Anbeter angedeihen läßt, und die ganz danach angethan ist, dessen humour etwas abzukühlen. Um sich das zur Bestreitung seiner nobeln Passionen nöthige Geld zu beschaffen, hat Brisk ein eigenthümliches Abkommen mit Puntarvolo (seltsame Namenbildung aus ital. puntare = stechen, und der Ableitungsendung uolo), einem vornehmen, aber excentrischen Edelmann, den er wegen seiner hohen gesellschaftlichen Stellung sehr feiert, dahin abgeschlossen, daß jener ihm 5000 Doppelkronen anweist, von Fastidius jedoch den fünffachen Betrag zurückerhalte, falls er von einer Reise nach Constantinopel wohlbehalten mit Frau und Hund zurückkehre. Allein der Erfüllung dieser Bedingung stellen sich Hindernisse in den Weg. Die Frau will nicht mitgehen. Fastidius ist daher damit einverstanden, daß Puntarvolo an ihrer Statt eine Katze mitnehme. Da stellt sich heraus, daß der Hund abhanden gekommen (Macilente hat ihn vergiftet!), und so der Contract hinfällig geworden ist. Durch diese und andere Erfahrungen aber ist Puntarvolo von seinem humour befreit. — Endlich ist noch Shift (engl. = List, Ausflucht, Nothlüge) zu erwähnen, ein armer Teufel, der aber gern mit kühnen Räuberthaten renommirt, die er nicht begangen hat. Dadurch, daß Puntarvolo ihn jetzt für den Hundedieb hält, wird der arme Mensch zu einem Geständniß seiner Flunkereien gedrängt und beweist so, daß er out of his humour ist. Die übrigen Personen sind von ganz untergeordneter Bedeutung.

7) **Thomas Randolph** (aus Newnham bei Daventry in Northamptonshire, 1605—1634) studirte zu Cambridge und erwarb sich 1631 zu Oxford den Doctorgrad. Nachdem er alsdann nach London übergesiedelt war, schloß er sich in inniger Freundschaft an Ben Jonson an, der ihn als „son in the Muses" (d. h. Musensohn) adoptirte. Seine dramatische Laufbahn begann er 1630 mit der Komödie: Aristippus, or the Jovial Philosopher.

8) The Muse's Looking Glass, eine „Comedy" (vgl. jedoch Cibber a. a. O. vol. I p. 228) in 5 Acten und freien Versen, erschien 1638 in 4° zum ersten Male im Druck. In Bezug auf die Oekonomie dieses Stückes gilt im Wesentlichen dasselbe, was von Ben Jonson's Every man out of his humour gesagt worden ist. Nach des Dich-

„Auch hierin, müssen wir anmerken, ist Shakespeare, so wie in allen „andern noch wesentlichern Schönheiten des Drama, ein vollkommenes

ters eigenem Geständniß (A. I, Sc. 4) soll den Inhalt eine olla podrida (span. = Gericht aus mehreren Fleischsorten mit Brühe) bilden, d. h. ein Sammelsurium menschlicher Verkehrtheiten („bad humours"), in Anlehnung an die Ethik des Aristoteles. Das Ganze durchzieht nur ein dünner Faden, um den sich Alles krystallisirt. — Ein strenggläubiger Puritaner Vogel (Bird) und eine Puritanerin, Frau Blumenthau (Flowerdew) verabscheuen das Theater als Vorhof der Hölle, was ersteren jedoch nicht abhält, den Schauspielern die zu ihren Stücken nöthigen Federn, mit denen er Handel treibt, zu verkaufen, noch auch die Frau verhindert, in anderen weltlichen Dingen, deren das Theater bedarf, Geschäfte zu machen. Beide werden von Roscius, einem Schauspieler, eingeladen, einer Vorstellung beizuwohnen, worauf sie auch schließlich glauben eingehen zu dürfen, da sie sich hinlänglich gegen die Anfechtungen des Satan gefeit halten. Sie setzen ihr Vorhaben durch, trotzdem Vogel bei manchen Scenen empört ist und davon zu laufen droht, während Frau Blumenthau sich leichter in ihre Lage zu schicken weiß und die Anfechtungen des Satan für nicht so gefährlich hält, wie ihr Freund vom stärkeren Geschlechte. Am Ende des Stückes werden sie thatsächlich dann eines Besseren belehrt, meinen, auch „Heilige" (d. i. Puritaner!) könnten aus der Komödie lernen, ja diese müsse als Schule des Lebens die zu große religiöse Gluth und den Feuereifer dämpfen. Diese beiden Personen also bilden von Anfang bis zu Ende, ebenso wie Mitis und Cordatus in Jonson's Stück, eine Art von Chor, mit dem Unterschiede jedoch, daß sie sich jeder Reflexion über die Absichten des Dichters enthalten. Dagegen unterrichtet bei Beginn der einzelnen Scenen Roscius das Publikum über Namen, Wesen und Charakter der auftretenden Personen, und Kolax (griech. = Schmeichler) macht seinem Namen alle Ehre, indem er in einer wenig edlen und das sittliche Gefühl vielfach verletzenden Weise dem Laster stets eine gute Seite abzugewinnen versteht und die betreffenden Vertreter desselben an einen „Spiegel" verweist, der einem Jeden, der hineinblicke, sein getreues Abbild zeige. „Apollo hat den Spiegel gesandt. Jeden Tag von Ost nach West auf seinem Lichtwagen über die Erde hineilend, hat er dort nur Thorheiten, Leidenschaften und Sünden gefunden. Nachdem er, der Gott der Heilkunde, viele Mittel fruchtlos angewandt, hat er Wasser aus der Musenquelle geschöpft und nach Norden gesendet, damit es dort zu Krystall gefriere. Aus diesem bildete er dann einen Spiegel, dem er die Kraft verlieh, daß er jedem Menschen die Deformitäten des Leibes und der Seele reflectire und beide heile." In flüchtigem Wechsel läßt nun der Dichter der Reihe nach je zwei Personen auftreten, die als Repräsentanten einander entgegengesetzter Fehler charakterisirt werden und auch ihren Charakter bezeichnende Namen führen. Dabei entspricht die Reihenfolge, Benennung u. s. w. genau dem Schema, welches Aristoteles in der Nik. Ethik II. 7. von den ethischen Tugenden und deren Gegensätzen nach der Seite des Zuviel und Zuwenig entworfen hat, z. B. Deilus und Aphobus (jener jämmerlich verzagt, dieser von ruchlosem Selbstvertrauen), Acolastus und Anaisthetus (jener zügellos, dieser stumpfsinnig), Aneleutherus und Asotus (Wucherer — Verschwender), Banausus und Mikroprepes (prahlerisch in den Ausgaben — knickerig, selbst wo es gilt, Gutes zu thun) u. s. w. Alle diese Personen folgen gern der Weisung des Kolax und gehen nach dem Inneren, um sich im Spiegel zu beschauen. Nur einer, der allein und zuerst aufgetreten war, Mephostopheles (der Begleiter des Dr. Faustus in Chr. Marlow's gleichnamigem Stücke) erklärt, daß er lieber in die Hölle sehe, und geht stolz wieder von dannen. Zuletzt beschließt auch Kolax, nachdem er sich überzeugt, daß sein Extrem, Dyskolus (Griesgrämig) im Innern Heilung gesucht und gefunden hat, sich im

387 „Muster. Wer seine Komödien in dieser Absicht aufmerksam durchlesen will, „wird finden, daß seine auch noch so kräftig gezeichneten Charaktere „den größten Theil ihrer Rollen durch sich vollkommen wie alle andere aus„drücken und ihre wesentlichen und herrschenden Eigenschaften nur gelegent„lich, so wie die Umstände eine ungezwungene Aeußerung veranlassen, an „den Tag legen. Diese besondere Vortrefflichkeit seiner Komödien entstand „daher, daß er die Natur getreulich copirte, und sein reges und feuriges „Genie auf alles aufmerksam war, was ihm in dem Verlaufe der Scenen „dienliches aufstoßen konnte, dahingegen Nachahmung und geringere

---

Spiegel zu beschauen. Hat er doch erkannt, daß in demselben die Gegensätze zu einer Tugend zusammengeschmolzen sind, „gleichwie unter der Hand eines geschickten Arztes zwei Gifte zu einem Gegengift geworden, oder wie Dur und Moll zu den schönsten Harmonien sich vereinigen." — In wohlthuendem Gegensatze zu den sieben Todsünden, die mit einem Reigen den ersten Act geschlossen haben, läßt der Dichter im fünften dann die Mediocrity (*μεσότης* bei Aristoteles) d. i. die goldene Mittelstraße auftreten, die Mutter aller übrigen Tugenden, welche in der Mitte zwischen den geschilderten Extremen liegen. Ihre Kinder Tapferkeit, Selbstbeherrschung, Freigebigkeit, Großsinn u. s. w. umgeben sie tanzend. Nachdem sie sich über ihr Wesen und ihre mannigfachen Erscheinungsformen ausgesprochen hat, richtet sie sich mit ungefähr folgenden Worten an die Zuschauer: „Ihr, meine Herren, habt alle meine Töchter gesehen, suchet euere Frauen daraus aus. Ihr, die ihr Junggesellen seid, könnt keine besseren erheirathen; ja selbst die Verheiratheten können daraus wählen, ohne ihrer ersten Frau untreu zu werden. Zwei Männer können dieselbe Tugend erkiesen, ein Mann zwei Tugenden heimführen: es ist keine Bigamie, ja, wer die meisten wählt, ist der reinste, keuscheste. Alle diese Töchter sind meinem Schooße entsprossen; noch fünf andere habe ich, Kinder meines Intellects [Anspielung auf die dianoëtischen Tugenden des Aristoteles]. Ich habe sie nicht um mich, doch wohl ein Jeder trägt sie in sich. — Aber noch eine Nichte habe ich, schön und reizend, meiner Töchter theuere Gefährtin — die liebliche „Freundschaft", eine königliche Jungfrau. Ich führe sie nicht vor; es ist eine Tugend, welche ich bei euch allen voraussetze." Bei diesen Worten können sich Frau Blumenthau und Herr Vogel nicht enthalten, ihren Beifall zu äußern. Und als nun gar Roscius sie darauf aufmerksam macht, daß Pluto befürchtend, der Spiegel möchte Alle heilen und so die Hölle entvölkern, zu den Parzen geeilt sei und sie gebeten habe, des Spiegels Lebensfaden nur auf einen Tag auszuspinnen, eilen die Beiden hinein, um gleich darauf, ganz entzückt über den Spiegel, der ihre verblendeten Augen erleuchtet habe, zurückzukehren und das Gelöbniß abzulegen, fortan ihrer Frömmigkeit einen milderen Charakter zu verleihen. — Wenn auch in Bezug auf die Charaktere gewiß Hurd beizustimmen ist, so verdient doch hervorgehoben zu werden, daß noch bis in den Anfang unseres Jahrhunderts hinein englische Literarhistoriker sich sehr anerkennend über dies Stück aussprechen und dasselbe geradezu als eines der „schätzenswerthesten und verdienstlichsten aller noch existirenden älteren Stücke" bezeichnen (vgl. Biographia Dramatica, vol. III p. 62 und 63). Jedenfalls liegt hier ein höchst interessanter Versuch vor, die Katharsis des Aristoteles gleich Lessing als „Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten" im Sinne der Aristotelischen Ethik zu deuten und sogar — in Scene zu setzen. (Zu finden ist das Stück u. A. in der Select Collection of Old Plays in twelve volumes, New edition by Isaac Reed etc. London 1825 vol. IX p. 139—226, von welcher ein Exemplar aus der Königl. Bibliothek zu Göttingen den Herausgebern vorlag.

„Fähigkeiten kleine Scribenten verleiten, sich um die Fertigkeit zu beeifern, „diesen einen Zweck keinen Augenblick aus dem Gesichte zu lassen und mit „der ängstlichsten Sorgfalt ihre Lieblingscharaktere in beständigem Spiele und „ununterbrochner Thätigkeit zu erhalten. Man könnte über diese unge„schickte Anstrengung ihres Witzes sagen, daß sie mit den Personen ihres „Stücks nicht anders umgehen, als gewisse spaßhafte Leute mit ihren „Bekannten, denen sie mit ihren Höflichkeiten so zusetzen, daß sie ihren „Antheil an der allgemeinen Unterhaltung gar nicht nehmen können, son„dern nur immer, zum Vergnügen der Gesellschaft, Sprünge und Männer„chen machen müssen."

Vierundneunzigstes Stück.

Den 25. März 1768.

Und so viel von der Allgemeinheit der komischen Charaktere und den Grenzen dieser Allgemeinheit nach der Idee des Hurd! — Doch es wird nöthig sein, noch erst die zweite Stelle beizubringen, wo er erklärt zu haben versichert, in wie weit auch den tragischen Charakteren, ob sie schon nur partikular wären, dennoch eine Allgemeinheit zukomme, ehe wir den Schluß überhaupt machen können, ob und wie Hurd mit Diderot und beide mit dem Aristoteles übereinstimmen.

„Wahrheit", sagt er,[1] „heißt in der Poesie ein solcher Ausdruck, „als der allgemeinen Natur der Dinge gemäß ist; Falschheit hingegen ein „solcher, als sich zwar zu dem vorhabenden besondern Falle schicket, aber nicht „mit jener allgemeinen Natur übereinstimmet. Diese Wahrheit des 388
„Ausdrucks in der dramatischen Poesie zu erreichen, empfiehlet Horaz[2]

---

1) bei Eschenburg Bd. I S. 226—232. Vgl. oben S. 540 Anm.

2) Dichtkunst, V. 310 f.:

„Richtiges Denken ist Quell und Bedingung richtigen Schreibens,
Stoff dir werden genug dann bieten Sokratische Schriften!"

[übers. v. d. H.].

Dazu noch die Verse S. 540 Anm. Da Sokrates selbst nichts Schriftliches hinterlassen hat, so kann Horaz unter den „Sokratischen Schriften" einerseits die Aufzeichnungen der Sokratiker, d. h. der Anhänger des Sokrates im engeren Sinne, gemeint haben, insofern dieselben das Wissen nicht aus Erfahrung und Wahrnehmung ableiteten, sondern durch Selbstvertiefung vermittelst der Selbstprüfung und Selbsterkenntniß zu gewinnen suchten, „indem sie das Allgemeine aus den besonderen concreten Thatsachen und Aeußerungen des sittlichen Bewußtseins ausschieden und durch Definition in seiner Allgemeinheit festzustellen unternahmen" (vgl. Brandis, Handbuch der Gesch. d. Griechisch-Römischen Philosophie

„zwei Dinge: einmal, die Socratische Philosophie fleißig zu studiren; „zweitens, sich um eine genaue Kenntniß des menschlichen Lebens zu „bewerben. Jenes, weil es der eigenthümliche Vorzug dieser Schule ist, „„sich mehr mit dem wirklichen Leben zu befassen““;[3] dieses, um unserer „Nachahmung eine desto allgemeinere Aehnlichkeit ertheilen zu können. Sich „hiervon zu überzeugen, darf man nur erwägen, daß man sich in Werken „der Nachahmung an die Wahrheit zu genau halten kann; und dieses auf „doppelte Weise. Denn entweder kann der Künstler, wenn er die Natur „nachbilden will, sich zu ängstlich befleißigen, alle und jede Besonderhei„ten seines Gegenstandes anzudeuten, und so die allgemeine Idee der Gat„tung auszudrücken verfehlen. Oder er kann, wenn er sich diese allge„meine Idee zu ertheilen bemüht, sie aus zu vielen Fällen des wirklichen „Lebens, nach seinem weitesten Umfange, zusammensetzen, da er sie vielmehr „von dem lautern Begriffe, der sich blos in der Vorstellung der Seele „findet, hernehmen sollte. Dieses letztere ist der allgemeine Tadel, womit „die Schule der Niederländischen Maler zu belegen, als die ihre Vor„bilder aus der wirklichen Natur und nicht, wie die Italienische, von dem „geistigen Ideale der Schönheit entlehnet. Jenes aber entspricht einem „andern Fehler, den man gleichfalls den Niederländischen Meistern vor„wirft, und der dieser ist, daß sie lieber die besondere, seltsame und

---

II. Thl. 1. Abth. Berlin 1844, S. 68). In diesem Sinne wird die Horazische Stelle von den meisten neuern Erklärern der Poetik aufgefaßt. Andererseits ist es aber wohl mehr als wahrscheinlich, daß in des Dichters Worten eine Empfehlung der philosophischen Studien überhaupt, namentlich so weit sie sich eine tiefere Erkenntniß des menschlichen Wesens zur Aufgabe machen, enthalten ist. Die beste Vorschule für den dramatischen Dichter ist, nach Horaz, das Studium ethischer, oder wie wir heute sagen würden, psychologischer Schriften, da er durch sie befähigt werde, die allgemeinen Erscheinungsformen menschlichen Denkens, Fühlens und Wollens tiefer zu erfassen und darzustellen; und der Dichter bedient sich, um diese Studien zu bezeichnen, des Namens Sokrates aus keinem anderen Grunde, als weil dieser zuerst die berühmte Forderung: γνῶθι σαυτόν (d. i. Erkenne dich selbst), die in der Vorhalle des Apollotempels zu Delphi stand, in Praxis umzusetzen suchte.

3) übers. v. d. H. aus Cicero's Schrift De Oratore (d. i. Vom Redner) lib. I c. 51 § 220. Beruhend auf den rhetorischen Untersuchungen des Aristoteles (s. St. LXXV A. 3), bietet dies Werk, welches i. J. 55 v. Chr. verfaßt ist und in Bezug auf „Reichthum des Inhaltes und Gefeiltheit der Darstellung zu den vollendetsten des Cicero zu rechnen“ ist, in Gesprächsform mehr ein geistreiches Raisonnement über die Kunst zu reden, als eine wirkliche Rhetorik. Speciell im ersten Buche, das von der Bildung zum Redner handelt (das zweite hat die Behandlung des Stoffes, das dritte und letzte Form und Vortrag der Rede zum Gegenstande) wird an der bezeichneten Stelle der Aufgabe des Redners gedacht, auf das Gemüth der Hörer zu wirken. Bei dieser Gelegenheit wird im Gegensatz zu den Philosophen eine lebenswahre Darstellung seitens des Redners abgelehnt.

„groteske, als die allgemeine und reizende Natur sich zum Vorbilde „wählen.[4]

---

4) Hierzu merkt Lessing an: „Nach Maßgebung der Antiken“ und citirt eine Stelle aus dem 2. Capitel des Orator (d. i. Redner), einer Schrift, die Cicero i. J. 46 v. Chr. verfaßte und gleichsam als rednerisches Vermächtniß dem M. Junius Brutus (demselben, der bald darauf hilfreiche Hand zu Cäsar's Ermordung bot) widmete. Die Stelle lautet (übers. v. d. H.): „Denn jener Künstler [es ist von Phidias die Rede, dem hochberühmten Bildhauer, der um 500—432 v. Chr. zu Athen lebte und die großartigsten und erhabensten Göttertypen schuf] machte, wenn er einen Zeus oder eine Athene darstellte, nicht an irgend einem menschlichen Individuum seine Studien und bildete jene Werke nach dessen Aehnlichkeit, sondern in seinem eigenen Geiste wohnte ein herrliches Urbild der Schönheit; auf dieses blickte er unverwandt hin, und dessen Idealform stellte er durch seine Kunst in der Materie dar.“ Phidias bereits, dies will Lessing durch sein Citat andeuten, hat seiner Kunst den Charakter der Idealität zu geben gewußt, hat „die in der Phantasie des schaffenden Künstlers lebendig gewordene Vorstellung von einer übersinnlichen Wesenheit“ verkörpert und ist so der erste Vertreter jener Richtung geworden, welche von Hurd, und zwar als italienische, treffend gekennzeichnet wird. Wer Lionardo da Vinci's (geb. auf Schloß Vinci bei Florenz 1452, starb 1519 in Frankreich) „Abendmahl“ kennt, Michelangelo's (aus Florenz, 1475—1564) „Sibyllen“ und „Propheten“, Rafael's (aus Urbino, 1483—1520) herrliche Madonnengestalten und ideale Männertypen (z. B. in der „Disputa“ oder in der „Schule von Athen“), Correggio's (eig. Antonio Allegri aus Correggio, 1494—1534) „Magdalena“ oder „Antiope“, endlich Tiziano's (aus Cadore, um 1487—1576) Venus, diese idealisirte Venezianerin, oder Tintoretto's (eig. Jacopo Robusti, aus Venedig, 1512—1594) farbenreiche Kolossalmenschen im Dogenpalaste und Paolo Veronese's (eig. Paolo Caliari aus Verona, um 1528—1588) „Dariusfamilie“ gesehen hat, — der wird begeistert mit einstimmen in das Lob, das dieser Epoche der reinsten und idealsten Kunstblüthe ebenso reich als wohlverdient gespendet wird. Ist doch eben ihr Charakter, welcher auch die spätesten nachgeborenen Geschlechter noch „mit unsterblichem Glücke“ durchdringen wird, die über alle Mängel des Irdischen hocherhabene, durchgeistigte Darstellung des Schönen, angeschaut und vergegenständlicht als vollendete und idealisirte Menschenschönheit. — Ganz anders erscheint die niederländische Malerei. Zwar knüpft sie an die italienische an, und noch die mächtige Künstlernatur des Peter Paul Rubens (von holländischen Eltern in Siegen geboren, 1577—1640) zeigt sich zuerst abhängig von den Venezianern, namentlich von Tizian. Bald aber schuf sich dieser Meister selbständig einen Stil, dessen Hauptmerkmale Leidenschaft, Thatenlust und mächtige Empfindung sind; doch herrschen auch bereits auf seinen Bildern derbe, dem unmittelbaren Leben entnommene Stoffe vor. Dieser Zug sollte für die anderen niederländischen Maler, welche man wohl unter der speciell holländischen Schule begreift, zum Lebensprincipe werden. Von der einfachen Darstellung der Natur ging Rembrandt (aus Leiden, 1607—1669) aus (wir erinnern nur an seine „Anatomie“ im Haager Museum), wenn er auch später und zwar in seinen Hauptschöpfungen mit leidenschaftlicher Gluth die ergreifendsten Situationen, Menschenglück und Menschenweh, schilderte. In viel höherem Grade gehen die geringeren Meister neben ihm auf jenem Wege vorwärts, welcher dem ruhigen und nüchternen Volkscharakter ihres Vaterlandes so sehr entsprach, und gaben in getreuer Nachahmung der Zustände des Alltagslebens eine möglichst genaue Darstellung der belebten und unbelebten Natur. So bildet sich vornehmlich in den Niederlanden das Genrebild aus, welches das häusliche Leben mit seinen Freuden und Leiden in ent-

„Wir sehen also, daß der Dichter, indem er sich von der eigenen und „besondern Wahrheit entfernet, desto getreuer die allgemeine Wahrheit nach„ahmet. Und hieraus ergiebt sich die Antwort auf jenen spitzfindigen Ein„wurf, den Plato gegen die Poesie ausgegrübelt hatte und nicht ohne Selbst„zufriedenheit vorzutragen schien. Nämlich, daß die poetische Nachahmung „uns die Wahrheit nur sehr von weitem zeigen könne. Denn der „poetische Ausdruck, sagt der Philosoph,[5] ist das Abbild von des

---

zückender Naturwahrheit schildert, oft freilich die Treue in der Nachahmung zu sehr übertreibt und zum platten Naturalismus herabsinkt. Köstlich aber sind David Tenier's (aus Antwerpen, 1610—1694), ergreifend Peter Breughel's (des Aeltern, genannt „Bauernbreughel", lebte um 1510—1570) Kirmeß= und Bauernscenen, packend Jan Steen's (aus Leiden, um 1626—1679) Wirthshausbilder. Ihre höchste Blüthe aber erreichte die niederländische Malerei in der Zeichnung von Landschaften, von Thier= und Blumenstücken, sowie von Stillleben. „Fern von einer idealistischen Auffassung wie von allgemeinen poetischen Intentionen, erstreben ihre Meister lediglich eine schlichte, treue Darstellung der Natur ihrer Heimath, indem sie dabei von der liebevollsten Beobachtung des Einzelnen ausgehen" (s. Lübke, Grundr. d. Kunstgesch. Bd. II[7] S. 390). Jeder ist hier in einer beschränkten Gattung Meister und unvergleichlich in seinen Werken. Wer hat noch keine Landschaft von Jacob Ruysdael (aus Harlem, um 1625—1681) mit ihrer Darstellung der Waldeinsamkeit oder altersgrauer Ruinen und einzelstehender Gehöfte bewundert? wer noch nichts von Paul Potter's (aus Enkhuisen, 1625—1654) „Stier" gehört oder von Johann Breughel's (genannt der „Blumenbreughel, lebte um 1568—1640) Fruchtstücken, die sich durch geschmackvolle Anordnung wie duftiges Colorit auszeichnen, der unzähligen Stillleben ganz zu geschweigen? Vom idealen Standpunkte aus, den Hurd und mit ihm Lessing hier einnehmen, ist die Stärke der niederländischen Maler, jene getreue Nachahmung der Natur, freilich zugleich ihre Schwäche; aber bei einer historischen Auffassung der Kunst wird man auch dieser Richtung die Berechtigung nicht absprechen, denn sie ist von Grund aus national und wohl als die herrlichste Geistesblüthe des durch und durch tüchtigen niederländischen Volkes zu preisen. Allerdings hat Hurd Recht, wenn er gleich mit auf einen anderen Fehler der Niederländer hinweist, auf den oft seltsamen und grotesken Stoff. Er dachte dabei wohl weniger an Rubens' Colossalbilder „von heroischer Kühnheit und sinnlicher Gewalt", eher vielleicht an so manche phantastische Schöpfungen Rembrandt's, die nicht selten bis an die selbst dem Grotesken gesteckten Gränzen hinanstreifen, wovon sein „Raub des Ganymed" in Dresden Zeugniß ablegt, gewiß aber an die Gemälde eines Teniers und Peter Breughel, des Aeltern, sowie an die durch gewaltsame und grelle Lichteffecte blendenden Darstellungen von Teufeleien und Spuckgeschichten, welche Peter Breughel dem Jüngern, um ihn von seinem Vater, dem Bauernbreughel, und seinem Bruder, dem „Blumen=" oder, wie er von seiner gewöhnlichen Tracht auch genannt wird, „Sammtbreughel" zu unterscheiden, den Namen des „Höllenbreughel's" eingebracht haben.

5) in den ersten zwei Capiteln des X. Buches vom „Staat" (*Πολιτεία*, respublica), einem seiner größten und vollkommensten Werke, in welchem er sein Ideal eines griechischen Staates entworfen und eine vollständige Darlegung seiner Ethik und die Grundzüge seiner Dialektik in Gesprächsform niedergelegt hat. Die Worte, die Hurd daraus mittheilt, sind weniger eine wörtliche Entlehnung als vielmehr die Zusammenfassung einer längeren Erörterung, die auf dem bekannten Principe Plato's beruht, daß allein die

„Dichters eigenen Begriffen; die Begriffe des Dichters sind das 389
„Abbild der Dinge, und die Dinge das Abbild des Urbildes, wel-
„ches in dem göttlichen Verstande existiret. Folglich ist der Aus-
„druck des Dichters nur das Bild von dem Bilde eines Bildes
„und liefert uns ursprüngliche Wahrheit nur gleichsam aus der
„dritten Hand. Aber alle diese Vernünftelei fällt weg, sobald man die
„nur gedachte Regel des Dichters gehörig fasset und fleißig in Ausübung
„bringet. Denn indem der Dichter von den Wesen alles absondert, was
„allein das Individuum angehet und unterscheidet, überspringet sein
„Begriff gleichsam alle die zwischen inne liegenden besondern Gegenstände
„und erhebt sich, so viel als möglich, zu dem göttlichen Urbilde, um so das
„unmittelbare Nachbild der Wahrheit zu werden. Hieraus lernt man denn
„auch einsehen, was und wie viel jenes ungewöhnliche Lob, welches der
„große Kunstrichter der Dichtkunst ertheilet, sagen wolle: daß sie, gegen
„die Geschichte genommen, das ernstere und philosophischere
„Studium sei.[6] Die Ursache, welche gleich darauf folgt, ist nun gleich-
„falls sehr begreiflich: Denn die Poesie geht mehr auf das Allge-
„meine, und die Geschichte auf das Besondere.[7] Ferner wird hier-
„aus ein wesentlicher Unterschied deutlich, der sich, wie man sagt, zwischen
„den zwei großen Nebenbuhlern der Griechischen Bühne soll befunden haben.
„Wenn man dem Sophokles vorwarf, daß es seinen Charakteren an Wahr-
„heit fehle, so pflegte er sich damit zu verantworten, daß er die Men-
„schen so schildere, wie sie sein sollten, Euripides aber so, wie
„sie wären.[8] Der Sinn hiervon ist dieser: Sophokles hatte, durch seinen
„ausgebreitetern Umgang mit Menschen, die eingeschränkte enge Vorstellung,
„welche aus der Betrachtung einzelner Charaktere entsteht, in einen voll-
„ständigen Begriff des Geschlechts erweitert; der philosophische Euripides
„hingegen, der seine meiste Zeit in der Akademie zugebracht hatte[9] und

---

Ideen wirklich existirten und die raum- und zeitlosen Urbilder der einzelnen Dinge wären. Diese hätten mit jenen nur eine gewisse (von Plato nicht näher bestimmte) Gemeinschaft, wären selbst vergänglich und veränderlich, könnten gleichsam jenen gegenüber als nichtseiend gelten. — In Wahrheit aber existirt das Begriffliche nur in oder durch das Einzelobject, nicht aber neben oder jenseit desselben, und es gab somit für Plato keinen Grund, die Kunst, soweit sie die Erscheinungswelt nachahmt, aus seinem Idealstaate auszuschließen.

6) Vgl. oben S. 521 und dazu Anm. 7.

7) aus der Lessingschen Uebersetzung S. 521 f. v. d. H. herübergenommen.

8) Aristoteles' Dichtkunst Cap. XXV § 6.

9) Dies ist natürlich nicht wörtlich zu verstehen, da der etwa 1 Kilometer von Athen entfernte sogenannte Akademosgarten erst durch Plato (um 387 v. Chr.) zum Sammelplatz der Philosophen wurde. Hurd will lediglich andeuten, daß Euripides in seiner Jugend ernste philosophische Studien gemacht habe, worauf bereits S. 289 hingewiesen worden ist.

„von da aus das Leben übersehen wollte, hielt seinen Blick zu sehr auf das „Einzelne, auf wirklich existirende Personen geheftet, versenkte das Geschlecht „in das Individuum und malte folglich, den vorhabenden Gegenständen „nach, seine Charaktere zwar natürlich und wahr, aber auch dann und „wann ohne die höhere und allgemeine Aehnlichkeit, die zur Vollendung der „poetischen Wahrheit erfodert wird. (*)

(*) Diese Erklärung ist der, welche Dacier von der Stelle des Aristoteles giebt, weit vorzuziehen. Nach den Worten der Uebersetzung scheinet Dacier zwar eben das zu sagen, was Hurd sagt: „daß Sophokles seine Helden schuf, wie sie sein sollten, Euripides, wie sie waren."[10] Aber er verbindet im Grunde einen ganz andern Begriff damit. Hurd verstehet unter dem Wie sie sein sollten, die allgemeine abstrakte Idee des Geschlechts, nach welcher der Dichter seine Personen mehr, als nach ihren individuellen Verschiedenheiten schildern müsse. Dacier aber denkt sich dabei eine höhere moralische Vollkommenheit, wie sie der Mensch zu erreichen fähig sei, ob er sie gleich nur selten erreiche; und diese, sagt er, habe Sophokles seinen Personen gewöhnlicher Weise beigelegt: „Sophokles versuchte seine Nachbildungen vollkommen zu machen, indem er stets weit mehr das im Auge hatte, was eine schöne Natur fähig war zu bilden, als was sie wirklich bildete."[11] Allein diese höhere moralische Vollkommenheit gehöret gerade zu jenem allgemeinen Begriffe nicht; sie stehet dem Individuo zu, aber nicht dem Geschlechte, und der Dichter, der sie seinen Personen beilegt, schildert gerade umgekehrt, mehr in der Manier des Euripides als des Sophokles. Die weitere Ausführung hiervon verdienet mehr als eine Note.[12]

---

10) übers. v. d. H. aus Chap. XXVI § 8 (a. a. O. p. 467).

11) übers. v. d. H. aus rem. 17 zu vor. St. (a. a. O. p. 485).

12) Hurd's Deutung des Sophokleischen Ausspruchs haben sich zwar nach Susemihl (a. a. O. S. 285 f.) in neuerer Zeit auch Stahr (a. a. O. S. 186 f.), Vahlen (Beiträge zu Aristoteles' Poetik 1867. IV. S. 359) u. A. angeschlossen, während Ed. Müller a. a. O. Bd. I S. 17) wohl richtiger die Stelle so auffaßt: „Damit wollte Sophokles aber gewiß nicht den Ruhm sich zueignen, daß er nichts als Musterbilder moralischer Vollkommenheit aufstellte — wie wenig sind dies auch die Charaktere in den sophokleischen Tragödien! — wohl aber, daß es im Ganzen Bilder der edleren, erhabeneren Menschheit seien, die er entwerfe, wie sich dies für den Tragödiendichter zieme, während Euripides die Menschen in all' ihrer Gemeinheit und Schlechtigkeit, das Niedrige und Kleinliche des alltäglichen Lebens uns vor Augen stelle" (vgl. auch ebd. S. 223 A. 3). Mit Müller stimmt auch Weicker (De Sophocle suae artis aestimatore, Halle 1862. 8°. S. 7) überein, der überdies (p. 11) nicht übersetzt: „wie sie sein sollten", sondern „wie der Tragiker sie darstellen müsse". Und unter Berufung auf diese Vorgänger hat dann Susemihl (a. a. O.) folgende Erklärung gegeben: „Wenn im Deutschen von „Menschen, wie sie sein sollten" oder auch [nach Weicker] „wie der Dichter sie darstellen muß" und „wie sie wirklich sind", die Rede ist, so wird schwerlich Jemand so leicht darauf verfallen, daß dies gar nicht im sittlichen, sondern in einem rein künstlerischen Verstande gemeint sein sollte, und es ist kein Grund abzusehen, warum es damit im Griechischen anders stände. — Der sonach näher liegende Sinn: Die Charaktere des Euripides erheben sich an sittlichem (und geistigem) Adel (vielfach) nicht über die gewöhnliche Wirklichkeit, wohl aber die des Sophokles, ist aber auch um so mehr festzuhalten, da dies ja zugleich auch eine wesentliche ästhetische

„Ein Einwurf stößt gleichwohl hier auf, den wir nicht unangezeigt
„lassen müssen. Man könnte sagen, „„daß philosophische Speculationen die
„„Begriffe eines Menschen eher abstrakt und allgemein machen, als sie
„„auf das Individuelle einschränken müßten. Das letztere sei ein Mangel,
„„welcher aus der kleinen Anzahl von Gegenständen entspringe, die den
„„Menschen zu betrachten vorkommen, und diesem Mangel sei nicht allein
„„dadurch abzuhelfen, daß man sich mit mehrern Individuis bekannt mache,
„„als worin die Kenntniß der Welt bestehe, sondern auch dadurch, daß man
„„über die allgemeine Natur der Menschen nachdenke, so wie sie in
„„guten moralischen Büchern gelehrt werde. Denn die Verfasser solcher Bücher
„„hätten ihren allgemeinen Begriff von der menschlichen Natur nicht anders
„„als aus einer ausgebreiteten Erfahrung (es sei nun ihrer eignen oder
„„fremden) haben können, ohne welche ihre Bücher sonst von keinem Werthe
„„sein würden."" Die Antwort hierauf, dünkt mich, ist diese. Durch
„Erwägung der allgemeinen Natur des Menschen lernet der Philo-
„soph, wie die Handlung beschaffen sein muß, die aus dem Uebergewichte
„gewisser Neigungen und Eigenschaften entspringet, das ist, er lernet das
„Betragen überhaupt, welches der beigelegte Charakter erfodert. Aber deut-
„lich und zuverlässig zu wissen, wie weit und in welchem Grade von Stärke
„sich dieser oder jener Charakter, bei besondern Gelegenheiten, wahrschein-
„licher Weise äußern würde, das ist einzig und allein eine Frucht von
„unserer Kenntniß der Welt. Daß Beispiele von dem Mangel dieser Kennt- 391
„niß bei einem Dichter wie Euripides war, sehr häufig sollten gewesen sein,
„läßt sich nicht wohl annehmen, auch werden, wo sich dergleichen in seinen
„übrig gebliebenen Stücken etwa finden sollten, sie schwerlich so offenbar
„sein, daß sie auch einem gemeinen Leser in die Augen fallen müßten. Es
„können nur Feinheiten sein, die allein der wahre Kunstrichter zu unter-
„scheiden vermögend ist; und auch diesem kann, in einer solchen Entfer-
„nung von Zeit, aus Unwissenheit der griechischen Sitten wohl etwas als

---

Forderung des Aristoteles ist [— folgen die Beweisstellen]. Denn so stark darf man doch in der That ein solches noch so treffendes „Bonmot" nicht pressen, daß man diesen Ausspruch des Sophokles absolut nehmen wollte, als wären seine Charaktere schlechthin fleckenrein, in welchem Falle sie denn allerdings gegen die von Aristoteles [Cap. VIII § 1] entwickelten Gesetze verstoßen würden, während sie es doch in Wahrheit nicht thun. Und nur in so fern liegt allerdings auch etwas von Dem, was Hurd will, mit in den Worten, als ja in der That ein ungewöhnlicher Adel des Geistes und Herzens nicht ohne solche innere Gesetzmäßigkeit möglich ist, aber andererseits findet er doch an ihr auch wieder seine Schranke, indem er eben nicht über das Allgemeinmenschliche hinausgehen darf. Dazu kommt aber noch, daß die folgende, doch ganz analoge Auseinandersetzung (§ 6 f.) über die Götter, die von den Dichtern weder wie sie sein sollen, noch wie sie sind (welches Beides bei ihnen ja zusammenfällt), dargestellt werden, sich nur in einer dieser, nicht aber der Hurdschen Auffassung entsprechenden Weise nehmen läßt (vgl. Anm. 320)."

„ein Fehler vorkommen, was im Grunde eine Schönheit ist. Es würde „also ein sehr gefährliches Unternehmen sein, die Stellen im Euripides „anzeigen zu wollen, welche Aristoteles diesem Tadel unterworfen zu sein „geglaubt hatte.[13] Aber gleichwohl will ich es wagen, eine anzuführen, „die, wenn ich sie auch schon nicht nach aller Gerechtigkeit kritisiren sollte, „wenigsten meine Meinung zu erläutern dienen kann.

---

13) welche Aristoteles diesem Tadel unterworfen zu sein geglaubt hatte, dieses Beispiel einer Structur des Accusativs mit dem Infinitiv ist wie auch S. 197 Zl. 2 u. 3 und S. 209 Zl. 25 u. 26 in der reichhaltigen Sammlung, welche Lehmann (a. a. O. S. 163—176) von ähnlichen Stellen bietet, übersehen worden. Die anderen Beispiele dieser Gebrauchsweise, welche sich in der Dramaturgie finden, sind folgende: a) mit glauben 1. — — der sich Alles gefallen ließ, bis er den rechten Zeitpunkt gekommen zu sein glaubte (S. 335). 2. Dieser Aeschinus, den er ein so lüderliches Leben zu führen glaubt — — (S. 575), 3. — — zu der ich mich aus einer Art von Prädilektion erlesen zu sein glauben konnte (S. 590); b) mit urtheilen: — — Theaterspiele, die er so vollkommen nach dem Geschmacke seines Parterres zu sein urtheilte (S. 213); c) mit fühlen: — — daß unser Schicksal gar leicht dem seinigen eben so ähnlich werden könne, als wir ihm zu sein uns selbst fühlen (S. 425); d) mit erklären: — — als ob er dadurch die Fabel — — von der vollkommensten Gattung tragischer Fabeln zu sein erkläre (S. 226); e) mit wünschen: In dieser Musterung — — hat der Dichter deutlich genug bemerkt, wie er das Aeußerliche seiner stummen Schöne zu sein wünsche (S. 80); f) mit verlangen: — — der im Grunde ebenso regelmäßig ist, als sie ihn zu sein verlangen (S. 283). Dieselbe Construction scheint auch in folgenden Sätzen versteckt zu sein: S. 500: — — warum Diderot das Theater seiner Nation auf dem Gipfel der Vollendung nicht sahe, auf dem wir es [zu sein] durchaus glauben sollen; S. 523 — — und wir nicht [das] möglich [zu sein] glauben, was nie geschehen. Nach O. Apelt (Ueber den Accusativ mit dem Infinitiv im Gothischen, s. Germania von Bartsch, Wien 1874, Neue Folge. Jahrg. VII, Heft 3) finden sich bereits in der gothischen Bibelübersetzung von Ulfilas zahlreiche Beispiele dieses Gebrauchs, die wahrscheinlich ihren Grund in der allzugroßen Treue haben, mit welcher das griechische Original wiedergegeben worden ist. Auch im Althochdeutschen ist diese Construktion in Originalwerken (nicht Uebersetzungen) selten, noch seltener im Mittelhochdeutschen, und zwar ohne Hinzufügung des zu. Im 16. und 17. Jahrhundert finden sich unter dem Einflusse des Lat. gleichfalls Spuren derselben; aber erst im Kanzleistil und in Romanen von 1680—1730 wird das zu noch dem Infinitiv vorgeschoben (s. J. Grimm, D. Gram. Bd. IV S. 113). Während nun aber die anderen Klassiker des vorigen Jahrhunderts jene Structur nur spärlich in Anwendung brachten, hat Lessing merkwürdiger Weise derselben sich mehr angenommen und in seinem Streben nach Kürze und Prägnanz der Darstellung in allen seinen prosaischen Schriften einen umfangreicheren Gebrauch davon gemacht. Im Ganzen gilt aber von der gesammten hochdeutschen Sprache, vom Althochdeutschen Otfrid's bis zum Neuhochdeutschen unserer Tage, daß alle Versuche, den Acc. mit d. Inf. bei uns einzubürgern, mögen sie nun von Otfrid oder Luther, von Opitz oder Lessing gemacht sein, nicht von dauerndem Erfolge, weder für die Umgangs- noch für die Schriftsprache, gewesen sind. Vgl. die lehrreichen Recensionen: a) über Apelt Bemerkungen über den Acc. c. Inf. im Ahd. u. Mhd. (Programm v. Weimar 1875), von O. Erdmann, Zeitschrift für deutsch. Philologie VII S. 244—246; b) Lehmann Lessing's Sprache, von Apelt, ebenda VIII S. 121 f.

Fünfundneunzigstes Stück.

Den 29. März 1768.

„Die Geschichte seiner Elektra ist ganz bekannt.[1] Der Dichter hatte
„in dem Charakter dieser Prinzessin ein tugendhaftes, aber mit Stolz und
„Groll erfülltes Frauenzimmer zu schildern, welches durch die Härte, mit
„der man sich gegen sie selbst betrug, erbittert war und durch noch weit
„stärkere Bewegungsgründe angetrieben ward, den Tod eines Vaters zu
„rächen. Eine solche heftige Gemüthsverfassung, kann der Philosoph in sei-
„nem Winkel wohl schließen, muß immer sehr bereit sein, sich zu äußern.
„Elektra, kann er wohl einsehen, muß bei der geringsten schicklichen Gelegen-
„heit ihren Groll an den Tag legen und die Ausführung ihres Vorhabens
„beschleunigen zu können wünschen. Aber zu welcher Höhe dieser Groll
„steigen darf? d. i. wie stark Elektra ihre Rachsucht ausdrücken darf, ohne
„daß ein Mann, der mit dem menschlichen Geschlechte und mit den Wirkungen
„der Leidenschaften im Ganzen bekannt ist, dabei ausrufen kann: das ist
„unwahrscheinlich? dieses auszumachen, wird die abstrakte Theorie von
„wenig Nutzen sein. Sogar eine nur mäßige Bekanntschaft mit dem wirk- 392
„lichen Leben ist hier nicht hinlänglich uns zu leiten. Man kann eine
„Menge Individua bemerkt haben, welche den Poeten, der den Ausdruck
„eines solchen Grolles bis auf das Aeußerste getrieben hätte, zu rechtfer-
„tigen scheinen. Selbst die Geschichte dürfte vielleicht Exempel an die Hand
„geben, wo eine tugendhafte Erbitterung auch wohl noch weiter getrieben
„worden, als es der Dichter hier vorgestellet. Welches sind denn nun also
„die eigentlichen Grenzen derselben, und wodurch sind sie zu bestimmen?
„Einzig und allein durch Bemerkung so vieler einzeln Fälle als möglich;
„einzig und allein vermittelst der ausgebreitesten Kenntniß, wie viel eine
„solche Erbitterung über dergleichen Charaktere unter dergleichen Umstän-
„den im wirklichen Leben gewöhnlicher Weise vermag. So ver-
„schieden diese Kenntniß in Ansehung ihres Umfanges ist, so verschieden
„wird denn auch die Art der Vorstellung sein. Und nun wollen wir
„sehen, wie der vorhabende Charakter von dem Euripides wirklich behandelt
„worden.

„In der schönen Scene, welche zwischen der Elektra und dem Orestes
„vorfällt, von dem sie aber noch nicht weiß, daß er ihr Bruder ist, kömmt
„die Unterredung ganz natürlich auf die Unglücksfälle der Elektra und auf

---

1) s. S. 192 A. 4.

„den Urheber derselben, die Klytemnästra, sowie auch auf die Hoffnung, „welche Elektra hat, von ihren Drangsalen durch den Orestes befreiet zu wer- „den. Das Gespräch, wie es hierauf weiter gehet, ist dieses: [2]

„Orestes. Und Orestes? — Gesetzt, er käme nach Argos zurück —

„Elektra. Wozu diese Frage, da er, allem Ansehen nach, niemals „zurückkommen wird?

„Orestes. Aber gesetzt, er käme! Wie müßte er es anfangen, um „den Tod seines Vaters zu rächen?

„Elektra. Sich eben deß erkühnen, wessen die Feinde sich gegen „seinen Vater erkühnten.

„Orestes. Wolltest du es wohl mit ihm wagen, deine Mutter „umzubringen?

„Elektra. Sie mit dem nehmlichen Eisen umbringen, mit welchem „sie meinen Vater mordete!

„Orestes. Und darf ich das als deinen festen Entschluß deinem „Bruder vermelden?

„Elektra. Ich will meine Mutter umbringen, oder nicht leben! „Das Griechische ist noch stärker:

393 „*Θάνοιμι, μητρὸς αἷμ' ἐπισφάξασ' ἐμῆς.*

„Ich will gern des Todes sein, sobald ich meine Mutter umgebracht habe!

„Nun kann man nicht behaupten, daß diese letzte Rede schlechterdings „unnatürlich sei. Ohne Zweifel haben sich Beispiele genug eräugnet, wo „unter ähnlichen Umständen die Rache sich eben so heftig ausgedrückt hat. „Gleichwohl, denke ich, kann uns die Härte dieses Ausdrucks nicht anders „als ein wenig beleidigen. Zum mindesten hielt Sophokles nicht für gut, ihn „so weit zu treiben. Bei ihm sagt Elektra unter gleichen Umständen nur „das: Jetzt sei dir die Ausführung überlassen! Wäre ich aber „allein geblieben, so glaube mir nur: beides hätte mir gewiß

---

2) s. V. 270 ff. Die Stelle, welche seit Hurd manche nicht unwesentliche Veränderungen durch Conjektur erfahren hat, wird durch J. J. C. Donner so wiedergegeben:

„Or. Nun, wenn Orestes käme, was geschähe wohl?
El. Das fragst du? Schmählich! Kam es nicht zum Aeußersten?
Or. Des Vaters Mörder tödten, sprich, wie könnt' er das?
El. Kühn wagend, was am Vater kühn der Feind gewagt.
Or. Und ihm vereint auch wagtest du den Muttermord?
El. Vereint, mit jenem Beile, das den Vater traf.
Or. Und soll ich das ihm melden als dein festes Wort?
El. Gern sterb' ich, wenn ich meiner Mutter Blut vergoß!"

„nicht mißlingen sollen: entweder mit Ehren mich zu befreien, „oder mit Ehren zu sterben![3]

„Ob nun diese Vorstellung des Sophokles der Wahrheit, in so fern „sie aus einer ausgebreiteten Erfahrung, d. i. aus der Kenntniß der mensch„lichen Natur überhaupt, gesammelt worden, nicht weit gemäßer ist, als die „Vorstellung des Euripides, will ich denen zu beurtheilen überlassen, die „es zu beurtheilen fähig sind. Ist sie es, so kann die Ursache keine andere „sein, als die ich angenommen: daß nämlich Sophokles seine Cha„raktere so geschildert, als er, unzähligen von ihm beobachteten „Beispielen der nehmlichen Gattung zu Folge, glaubte, daß sie „sein sollten; Euripides aber so, als er in der engeren Sphäre „seiner Beobachtungen erkannt hatte, daß sie wirklich wären. —[4]

Vortrefflich! Auch unangesehen der Absicht, in welcher ich diese langen Stellen des Hurd angeführet habe, enthalten sie unstreitig so viel feine Bemerkungen, daß es mir der Leser wohl erlassen wird, mich wegen Einschaltung derselben zu entschuldigen. Ich besorge nur, daß er meine Absicht selbst darüber aus den Augen verloren. Sie war aber diese: zu zeigen, daß auch Hurd, so wie Diderot, der Tragödie besondere, und nur der Komödie allgemeine Charaktere zutheile und dem ohngeachtet dem Aristoteles nicht widersprechen wolle, welcher das Allgemeine von allen poetischen Charakteren und folglich auch von den tragischen verlanget. Hurd erklärt sich nämlich so: der tragische Charakter müsse zwar partikular oder weniger allgemein sein als der komische, d. i. er müsse die Art, zu welcher er gehöre, weniger vorstellig machen; gleichwohl aber müsse das Wenige, was man von ihm zu zeigen für gut 394
finde, nach dem Allgemeinen entworfen sein, welches Aristoteles fordere.[5]

Und nun wäre die Frage, ob Diderot sich auch so verstanden wissen wolle? — Warum nicht, wenn ihm daran gelegen wäre, sich nirgends in Widerspruch mit dem Aristoteles finden zu lassen? Mir wenigstens, dem

---

3) s. V. 1318 ff. Minkwitz übersetzt:

„Da denn du glücklich nahtest mir so seltnen Weg,
So führe mich, ich folge; blieb verlassen ich,
Erreicht' ich Eins; entweder hätt' ich mir erkämpft
Ruhmvolle Rettung oder starb ruhmvollen Tod."

4) Vgl. St. XCIV A. 12.

5) Eschenburg giebt a. a. O. Bd. II S. 44 in offenbarer Anlehnung an die Lessingsche Uebersetzung Hurd's Worte so wieder: „Ebenso unterscheiden sich die Schildereien der beiden Gattungen des Drama, woraus denn erhellet, daß, wenn ich den tragischen Charakter partikular nenne, ich bloß sagen will, daß er die Art, in welche er gehört, weniger vorstellig macht als der komische; nicht aber daß das, was man von dem Charakter zu zeigen für gut befindet, es mag nun so wenig sein, als es will, nicht nach dem Allgemeinen entworfen sein sollte."

daran gelegen ist, daß zwei denkende Köpfe von der nehmlichen Sache nicht Ja und Nein sagen, könnte es erlaubt sein, ihm diese Auslegung unterzuschieben, ihm diese Ausflucht zu leihen.

Aber lieber von dieser Ausflucht selbst ein Wort! — Mich dünkt, es ist eine Ausflucht, und ist auch keine. Denn das Wort Allgemein wird offenbar darin in einer doppelten und ganz verschiedenen Bedeutung genommen. Die eine, in welcher es Hurd und Diderot von dem tragischen Charakter verneinen, ist die nehmliche, in welcher es Hurd von ihm bejaet. Freilich beruhet eben hierauf die Ausflucht; aber wie, wenn die eine die andere schlechterdings ausschlösse?

In der ersten Bedeutung heißt ein allgemeiner Charakter ein solcher, in welchen man das, was man an mehrern oder allen Individuis bemerkt hat, zusammennimmt; es heißt mit einem Worte, ein überladener Charakter; es ist mehr die personifirte Idee eines Charakters als eine charakterisirte Person. In der andern Bedeutung aber heißt ein allgemeiner Charakter ein solcher, in welchem man von dem, was an mehreren oder allen Individuis bemerkt worden, einen gewissen Durchschnitt, eine mittlere Proportion angenommen; es heißt mit einem Worte ein gewöhnlicher Charakter, nicht zwar in so fern der Charakter selbst, sondern nur in so fern der Grad, das Maß desselben gewöhnlich ist.

Hurd hat vollkommen Recht, das καθόλου[6] des Aristoteles von der Allgemeinheit in der zweiten Bedeutung zu erklären. Aber wenn denn nun Aristoteles diese Allgemeinheit eben sowohl von den komischen als tragischen Charakteren erfodert, wie ist es möglich, daß der nehmliche Charakter zugleich auch jene Allgemeinheit haben kann? Wie ist es möglich, daß er zugleich überladen und gewöhnlich sein kann? Und gesetzt auch, er wäre so überladen noch lange nicht, als es die Charaktere in dem getadelten Stücke
395 des Johnson sind; gesetzt, er ließe sich noch gar wohl in einem Individuo gedenken, und man habe Beispiele, daß er sich wirklich in mehrern Menschen eben so stark, eben so ununterbrochen geäußert habe, würde er dem ohngeachtet nicht auch noch viel ungewöhnlicher sein, als jene Allgemeinheit des Aristoteles zu sein erlaubet?

Das ist die Schwierigkeit![7] — Ich erinnere hier meine Leser, daß diese Blätter nichts weniger als ein dramatisches System enthalten sollen.

---

6) d. i. „das Allgemeine."

7) Indem Lessing hier abbricht, verweist er den Leser auf sein eignes Nachdenken. Doch dürfte es schwierig, wenn nicht unmöglich sein, wollte man die Frage von dem Punkte aus lösen, wo Lessing sie fallen ließ. „Mit dem logischen Gegensatze des Allgemeinen und Besonderen", heißt es bei Danzel-Guhrauer a. a. O. II. 1. S. 325 f., „der Art und des Individuums, kurz eines weiteren oder engeren Kreises des Allgemeinen, ist es auf dem Gebiete der darstellenden Poesie nicht gethan. Unsere Einsicht hat hier an Klarheit gewonnen, seit uns die Kunstphilosophie eines Goethe, Schiller, W. v. Hum-

Ich bin also nicht verpflichtet, alle die Schwierigkeiten aufzulösen, die ich mache. Meine Gedanken mögen immer sich weniger zu verbinden, ja wohl gar sich zu widersprechen scheinen, wenn es denn nur Gedanken sind, bei welchen sie Stoff finden, selbst zu denken. Hier will ich nichts als Fermenta cognitionis [8] ausstreuen.

---

boldt (neuerer Aesthetiker zu geschweigen), nicht ohne den durch Kant empfangenen Anstoß, gelehrt hat, uns über die Gegensätze abstracter Bestimmungen des Verstandes in die Region der Vernunft und der Form gebenden Phantasie zu erheben, wo in der Einheit der Kunstform jene Gegensätze des Allgemeinen und Besondern zu concreten Gestalten sich verschmelzen. Dies ist jene wahre Symbolik, von welcher Goethe sagt, daß in ihr das Besondere das Allgemeine repräsentirt „„nicht als Traum und Schatten, sondern als lebendig augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen."" Diesem Besondern gegenüber steht das Zufällig-wirkliche, an dem wir weder ein Gesetz der Natur noch der Freiheit entdecken, wir nennen es das Gemeine. Das Besondere, an welchem dergleichen Gesetze entdeckt werden, nennt der Dichter das Bedeutende:

„„Weil aber das Besondere, wenn es nur zugleich
„„Bedeutend ist, auch als ein Allgemeines wirkt"" —

heißt es im Vorspiel: Was wir bringen. Vielleicht hat Niemand die Allgemeinheit der Charaktere in der griechischen Tragödie glücklicher und kürzer bezeichnet, als Schiller, wenn er bemerkt, daß diese Charaktere mehr oder weniger „„idealische Masken"" und keine eigentlichen Individuen sind, wie solche bei Shakespeare und auch bei Goethe sich finden. So sei z. B. Ulysses im Ajax und im Philoktet offenbar nur das Ideal der listigen, über ihr Mittel nie verlegenen, engherzigen Klugheit; so sei Kreon im Oedip und in der Antigone blos die kalte Königswürde. Man komme mit solchen Charakteren in der Tragödie offenbar viel besser aus, sie exponiren sich geschwinder, und ihre Züge sind permanenter und fester, die Wahrheit leide dadurch nichts, „„weil sie bloßen logischen Wesen ebenso entgegengesetzt sind als bloßen Individuen."" — Dieser Zusatz ist wichtig und beziehungsreich, er erleuchtet wie mit einem Blitz die innere Verwandtschaft des tragischen Charakter-Ideals mit dem klassischen Kunstideal bei den Griechen, da auch bei letzterem das Individuelle durch das Allgemeine gleichsam verdeckt wird, ohne daß es zu der Dürftigkeit eines logischen Wesens herabsinkt. Dieselbe Einheit findet auch in der Komödie statt, nur daß hier das Allgemeine von dem Individuellen verdeckt wird. Ohne dieses Ueberwiegen des Individuellen hätte auch Lessing den Gegensatz zwischen der Komödie und Tragödie nicht darin setzen können: „daß in der Komödie die Charaktere das Hauptwerk, die Situationen aber nur die Mittel sind, jene sich äußern zu lassen und in's Spiel zu setzen. Umgekehrt in der Tragödie, wo die Charaktere weniger wesentlich sind, und Schrecken und Mitleid vornehmlich aus den Situationen entspringt."

8) z. D. „die Gährungsstoffe, den Sauerteig der Erkenntniß." Den lateinischen Ausdruck hat Lessing wohl ohne Zweifel der Widmung an Adventus § 2 entlehnt, die der Grammatiker C. Julius Solinus (lebte im 3. Jahrh. n. Chr.) seiner Schrift: Collectanea rerum memorabilium, vorausgeschickt hat, einem rhetorisch aufgeblähten Auszuge aus den geographischen Mittheilungen, die Plinius in seiner Naturgeschichte giebt. Dort sagt der Verfasser von seinem Buche, es sei in ihm, so zu sagen, mehr der Sauerteig der Erkenntniß enthalten denn der Flitterstaat der Beredtsamkeit (velut fermentum cognitionis magis inesse quam bracteas eloquentiae).

Sechsundneunzigstes Stück.

Den 1. April 1768.

Den zweiundfunfzigsten Abend[1] (Dienstags den 28. Juli) wurden des Herrn Romanus Brüder[2] wiederholt.

---

1) Nach Boxberger's Vorrede S. XVIII ist am 52. Abend Nanine und Der unvermuthete Ausgang des Marivaux gegeben worden. Dasselbe berichten nach Redlich (Hempelsche Ausgabe der Werke Lessing's Thl. XIX S. 646) die damaligen Zeitungen. Die Brüder aber wurden erst am 62. Abend (Dienstags den 11. August) wieder aufgeführt. Da nun aber Lessing ob. S. 404 uns noch weitere Mittheilungen über die Brüder in Aussicht gestellt hatte, so ist wohl anzunehmen, daß er absichtlich, um sein Versprechen noch erfüllen zu können, die beiden Abende mit einander verwechselt hat.

2) Zum bessern Verständniß der nachfolgenden Erörterungen möge die Inhaltsangabe dienen: Philidor und Lysimon sind Brüder. Der erstere, ein Mann von sanftem Gemüthe, lebt in der Stadt und erzieht seinen Sohn Leander mit Liebe und Güte, und so ist es ihm gelungen, indem er kleine Schwächen desselben mit Nachsicht getragen hat, den Sohn zu einem liebenswürdigen und tüchtigen Jünglinge heranzubilden. Zu ihm im grellsten Gegensatze steht sein Bruder Lysimon, der auf dem Lande in bäurischer Sitte und Sparsamkeit lebt; er ist heftig und zankt über jede Kleinigkeit; seinen Sohn Lycast hat er in sklavischer Furcht erzogen und den schon von Natur leichtsinnigen Jüngling durch übermäßige Strenge auf die gefährlichsten Irrwege gedrängt. Denn damit er nicht allen Freuden der Jugend zu entsagen brauche, hintergeht der junge Mann den Vater, nimmt ihm heimlich Geld weg und verläßt oft verstohlener Weise das väterliche Haus, um in der Stadt sich zu vergnügen, meistens freilich nicht an erlaubten Jugendfreuden, sondern an wilden Orgien mit seiner Geliebten, Citalise, die eine gemeine Buhldirne ist. Bei diesen Verhältnissen aber ist es das Auffallendste, daß Lysimon, von der Wirksamkeit seiner strengen Zucht überzeugt, seinen ungerathenen Sohn Lycast für ein Muster von Tugend hält, hingegen den wohlgerathenen Sohn seines Bruders für einen Ausbund von Schlechtigkeit. So oft er daher in die Stadt kommt, macht er dem Bruder wegen seiner laxen Erziehungsweise Vorwürfe und schilt ihn einen schwachen Vater. Der gutmüthige Mann läßt sich dies gefallen und nur bei vertrauten Freunden beklagt er sich über seinen Bruder. So auch im Anfange des Stückes seinem alten Freunde und Vetter Orgon gegenüber, dem Vormunde Lucindens, eines jungen Mädchens, das in Philidor's Hause wohnt. Zugleich entwickelt er seine Erziehungsmethode und fragt zuletzt Orgon, ob er nichts dagegen habe, daß Lucinde und Leander ein Paar würden; bei seinem Sohne glaube er Neigung für das junge Mädchen annehmen zu dürfen, wenn derselbe sich auch ihm, dem Vater, wohl aus Schüchternheit, noch nicht anvertraut habe. Orgon sagt freudig zu und übernimmt es, Lucinden auszuforschen. Kaum hat er sich entfernt, als Lysimon polternd und zankend hereintritt und seinem Bruder gegenüber in die alten Klagen ausbricht, die dieser jedoch mit vieler Sanftmuth anhört. Hierdurch wird Lysimon freilich nur noch mehr erbittert und beschließt den Bruder von jetzt an seinem Verderben zu überlassen. Nachdem er sich entfernt hat, erscheint Leander, und aus der Unterredung mit seinem Vater geht hervor, ein wie verdorbener Jüngling Lycast, der Sohn des Tugendpredigers Lysimon, ist. Im Gegensatze zu ihm wirkt Leander's ganze Persönlichkeit wohlthuend. Er ist so bescheiden, daß er sich, als Lucinde nach dem Weggange seines Vaters eintritt und ihn mahnt,

Oder sollte ich nicht vielmehr sagen: die Brüder des Herrn Romanus? Nach einer Anmerkung nämlich, welche Donatus bei Gelegenheit der Brüder

---

nun endlich dem Vater gegenüber das Schweigen zu brechen und ihn um Genehmigung ihres Liebesbundes anzugehen, kaum entschließen kann; doch will er es aus Liebe zu Lucinde thun. Diese wird dann zu ihrem Vormunde Orgon abgerufen, und zu Leander kommt Lycast, der in feiner, allerdings erborgter Kleidung, auf einer Lustreise begriffen ist. Vergebens ermahnt der brave Leander seinen leichtsinnigen Vetter, endlich den Weg der Lüderlichkeit zu verlassen; er richtet bei Lycast nichts aus, der vielmehr mit cynischer Offenheit seinen lockeren Lebenswandel eingesteht, ebenso seine Abneigung gegen den Vater, den er betrügt und belügt, wo er nur kann. Um den saubern Vetter in fremden Häusern nicht noch tollere Streiche verüben zu lassen, giebt Leander endlich die Erlaubniß, daß jener mit Citalise hier im Hause ein Mahl feiern darf. Da kommt Frontin, Leander's Diener, der Citalise holen soll, mit der Meldung zurück, jene könne nicht kommen, da ein Baron bei ihr weile. Wüthend stürzt Lycast fort, um den Störenfried von seiner Geliebten wegzuprügeln. Frontin bleibt allein zurück, um das Mahl vorzubereiten, und kann kaum Lucindens Kammermädchen Nerine widerstehen, die ihm das Geheimniß, was er denn so eifrig besorge, entlocken will. Schon ist er im Begriff, Alles auszuplaudern, als Leander's und Lycast's Zurückkunft ihn rettet. Aus ihren Gesprächen erfahren wir, daß Lycast den Baron mit Schlägen aus dem Hause Citalisens fortgetrieben hat; eine große Menschenmenge hat freilich der Lärm angezogen, allein es gelang den beiden Jünglingen doch noch sich aus dem Staube zu machen. Jetzt erscheint auch Citalise, und bald sehen wir, daß sie Lycast verachtet, hingegen Leander in ihre Netze verstricken möchte. Dieser weist sie jedoch kalt zurück und erklärt offen seine Liebe zu Lucinde. Das Zusammensein wird gestört, als Frontin meldet, Lysimon, Lycast's Vater, sei noch in der Stadt und nähere sich. Lycast versteckt sich eiligst, und Leander eilt dem Oheime entgegen. So bleibt Citalise allein, bald aber naht Lucinde, und die Buhlerin faßt den abscheulichen Plan, sich an Leander zu rächen. Sie thut also dem Mädchen gegenüber, das Leandern herzlich liebt, als ob sie Leander hier besuche, der ihr geneigt sei. Sie erreicht ihren Zweck, denn Lucinde glaubt wirklich an Leander's Treulosigkeit, und wird und muß in diesem Wahne noch bestärkt werden, als Lysimon und Leander kommen, und jene dieselbe Unwahrheit gegen Lysimon wiederholt, Leander aber, um seinen Vetter nicht an dessen tobenden Vater zu verrathen, augenblicklich nicht widersprechen kann. Erzürnt und verzweifelnd entfernt sich Lucinde, und auch Citalise verschwindet in einem Nebengemache. Alle Versuche Leander's, in Lucindens Gemach Einlaß zu finden, um ihr seine Unschuld zu betheuern, sind vergeblich; sie will ihn nicht vorlassen. So sagt wenigstens Nerine, welche durch falsche Zuflüsterungen des spitzbübischen Frontin noch bestärkt wird; letzterer intriguirt hier wie im ganzen Stücke gegen seinen braven Herrn, um nur dem verdorbenen Lycast zu helfen. Auch dieser kommt jetzt aus seinem Verstecke hervor und schickt den Vetter zu Citalise, die ihn sprechen wolle. Die Unterredung des edlen Paares, Lycast's und Frontin's, worin letzterer dem jungen Manne weitere List und fernern Trug an die Hand giebt, wird durch Lysimon's Ankunft unterbrochen. Lycast enteilt, Frontin aber beginnt eine Unterredung mit Lysimon und bestärkt ihn sowohl in dem Glauben an Leander's Verworfenheit als auch in der guten Meinung von seinem eigenen Sohne Lycast. Zu gelegener Zeit kommt Philidor den Triumphirenden in den Weg und muß hören, was für Streiche sein Sohn Leander verübt haben soll. Dies wird selbst dem sanften Greise, der von der Unschuld seines Sohnes überzeugt ist, zu viel, und unter dem Vorgeben, die Sache gründlich untersuchen zu wollen, entfernt er sich. Lysimon will sich auch nach Hause begeben, und Frontin

des Terenz macht: „Es wird berichtet, daß das Stück an zweiter Stelle gegeben worden sei, da der Name des Dichters damals noch unbekannt gewesen. Daher sei es auch angezeigt worden u. d. T.: Die Brüder des Terenz, nicht aber des Terenz Brüder, weil bis dahin mehr der Dichter durch den Namen seines Stückes, als das Stück durch den Namen

---

ist froh, ihn endlich los zu sein. Bald hat sich denn auch Philidor von der Unschuld seines Sohnes, wie er erwartet hatte, überzeugt und verabredet nun mit Orgon, Lucinde über ihren falschen Verdacht aufzuklären und noch heute das Paar zu verloben. Frontin's Triumph aber dauert nicht lange, denn bereits kehrt Lysimon zurück, da er auf dem Heimwege von einem seiner Arbeiter erfahren hat, Lycast wäre schon geraume Zeit von Hause abwesend. Er will ihn suchen, trifft aber Frontin, der mit ihm das alte Spiel von vorn anfängt und neue Lügen zu Gunsten Lycast's vorbringt: wie er erzürnt über das Treiben Leander's sei, der allerdings jetzt in der Stadt anwesend, sogar ihn, den unschuldigen Diener, gezüchtigt habe. Ueber diese „Prügel" ist der Vater so erfreut, daß er trotz seines Geizes dem heimlich lachenden Diener ein Schmerzensgeld verabreicht. Hierdurch gelingt es Frontin den Alten derart zu täuschen, daß er dem geprügelten Baron, welcher klingenden Schadenersatz für das zerrissene Kleid und die gekränkte Ehre verlangt, das Beanspruchte, natürlich auf Kosten seines Bruders Philidor, zusagt; Frontin hat ihm nämlich zugeflüstert, der Baron verwechsle nur Lycast mit Leander, und letzterer habe die Prügelscene veranlaßt. Endlich zahlt der verblendete Vater noch einem Kaufmanne die Summe aus, welche Lycast diesem schuldete, weil Frontin ihm vorlügt, Leander habe jenes Gold auf Lycast's Namen geborgt; das Geld, meint Lysimon, werde er von Philidor schon wiederbekommen. Schließlich aber weiß Frontin, als Lysimon immer erregter nach seinem Bruder fragt, ihn nicht anders los zu werden, als daß er ihm eine Menge Orte in der Stadt angiebt, wo er möglicher Weise den Gesuchten treffen könne. Lysimon entfernt sich denn auch. Und nun kann Leander endlich seinem Vater, der ihn aber absichtlich auf kurze Zeit mit der Nachricht erschreckt, Orgon wolle sich mit Lucinden vermählen, seine Liebe zu jener gestehen und erhält mit Freuden den väterlichen Segen. Diese Scene, in welcher sich so recht der liebenswürdige Charakter des Vaters wie des Sohnes offenbart, wird durch den hereinpolternden Lysimon gestört, der neue Vorwürfe auf Leander häuft und dem nach seiner Ansicht so sträflich schwachen Vater alle die Sünden herzählt, die dessen sauberer Sohn begangen haben soll. Wie die Sache sich aber in Wahrheit verhält, wird ihm klar gemacht, indem Philidor die Thür des Nebenzimmers öffnet, wo sich Lycast und Citalise befinden. Jammernd kehrt Lysimon von dort zurück: seine gute Meinung von der Tugend Lycast's ist mit einem Male über den Haufen geworfen, und mit leichter Mühe gelingt es Philidor jetzt, ihn von der Richtigkeit der nachsichtigen Erziehungsmethode und der Verkehrtheit der eigenen zu überzeugen. Reumüthig gelobt Lysimon Aenderung, nicht wenig bewegt durch die zärtliche Liebe, mit welcher Lucinde und Leander zu Philidor aufblicken. Jetzt wird auch Lycast hereingeführt; er gesteht in ziemlich kriechender Weise seine Schuld und gelobt Besserung; der Vater verzeiht ihm denn auch, aber nicht ohne immer wieder in sein altes Schelten zurückzufallen. Nur dadurch, daß Philidor ihm fortwährend Mahnungen zuflüstert, gelingt es endlich, die Versöhnung zwischen Vater und Sohn thatsächlich herbeizuführen. Auch dem hinterlistigen Frontin wird vergeben und ihm auf seine Bitten erlaubt, Nerine zu heirathen; nur Citalise bedankt sich dafür, mit auf's Land zu gehen, um nicht, „für langer Weile zu sterben." Nachdem dieser letzte Mißton verklungen ist, schließt das Stück unter allgemeiner Versöhnung und Zufriedenheit, da, wie Philidor am Schlusse sagt, Lysimon zu einem „billigen" Vater, Lycast aber zu einem „vernünftigen" Sohn gemacht sei.

des Dichters sich empfahl.“[3] Herr Romanus hat seine Komödien zwar ohne seinen Namen herausgegeben, aber doch ist sein Name durch sie bekannt geworden. Noch jetzt sind diejenigen Stücke, die sich auf unserer Bühne von ihm erhalten haben, eine Empfehlung seines Namens, der in Provinzen Deutschlandes genannt wird, wo er ohne sie wohl nie wäre gehöret worden. Aber welches widrige Schicksal hat auch diesen Mann abgehalten, mit seinen Arbeiten für das Theater so lange fortzufahren, bis die Stücke aufgehöret hätten, seinen Namen zu empfehlen, und sein Name dafür die Stücke empfohlen hätte?

Das meiste, was wir Deutsche noch in der schönen Litteratur haben, sind Versuche junger Leute.[4] Ja das Vorurtheil ist bei uns fast allgemein, 396

3) s. die Vorrede zu den Adelphen (Stallbaum a. a. O. tom. III p. 3 f.); die betreffenden Worte sind v. d. H. übersetzt.

4) Der Zusammenhang lehrt, daß der Dramaturgist unter der „schönen Literatur“ hier nicht im Allgemeinen alle literarischen Kunstschöpfungen, sondern nur das Drama, fast mit speciellem Hinweise auf die Komödie, verstanden wissen will. Ein Blick in die Geschichtsbücher der deutschen Literatur überzeugt uns von der Richtigkeit der Worte im Texte. Wenn Lessing einmal von sich absieht — aber auch er hatte schon in früher und unreifer Jugendzeit mehrere Lustspiele geschrieben, bis er nach der Dichtung des Philotas und der Miß Sara Sampson erst kurz vor Beginn der Hamburgischen Dramaturgie durch seine Minna von Barnhelm die Höhe classischer Vollendung erreicht hatte —, so waren die bedeutendsten deutschen Originaldramen, die es damals gab, Arbeiten junger Leute, denn Gottsched's Cato und die Lustspiele seiner Frau können doch wahrlich nicht mitzählen. Lessing dachte wohl hier in erster Linie an drei junge Dichter, welche nicht ungegründete Hoffnungen auf gute Leistungen erweckt hatten, die aber früh weggestorben waren und so nur mehr oder minder unreife Jugendprodukte hinterlassen hatten. Da war zunächst Joh. El. Schlegel, der schon in seinem 18. und 19. Jahre in Schulpforta Dramen gedichtet hatte und mit Hinterlassung einer ziemlichen Anzahl solcher Stücke bereits im 31. Jahre (1749) gestorben war; sein reifstes Stück, das Trauerspiel „Canut“ schrieb er 28 Jahre alt (1746), sein bestes Lustspiel „Der Triumph der guten Frauen“ fast gleichzeitig. Der zweite, Kronegk, erreichte nur ein Alter von 27 Jahren und hatte doch zwei Tragödien, „Codrus“ und „Olint und Sophronia“ verfaßt; der dritte endlich, Brawe, wurde sogar nur 20 Jahre alt und hatte seinen „Freigeist“ bereits im 18. Lebensjahre gedichtet. Ferner war Lessing, kurz bevor er die Worte des Textes schrieb, das Trauerspiel „Ugolino“ von Gerstenberg (geb. 1737) in die Hand gerathen, welches er bald darauf in einer Zuschrift an den Verfasser, der es in seinem 29. Jahre (1766) geschaffen hatte, beurtheilte (vgl. Werke v. L.-M. XII S. 226—230) und St. CI—CIV Anm. 24). Und mußte Lessing nicht auch an die Werke seines Freundes Chr. Fel. Weiße denken, der schon in den vierziger Jahren als ganz junger Mann in Leipzig mit ihm zusammen für das Theater gearbeitet (z. B. die Matrone von Ephesus), und noch vor vollendetem 40. Lebensjahre eine fast übergroße Anzahl von Dramen geschaffen hatte, es sei nur an seinen „Eduard III.“, an „Romeo und Julie“ sowie „Richard III.“ unter den Trauerspielen, an „Die Poeten nach der Mode“ und „Amalia“ unter seinen Lustspielen erinnert? Und gehören nicht auch alle Lustspiele Gellert's seiner unreifen Jugendzeit an, „Die Betschwester“ so gut als „Die kranke Frau“, so daß schon 1748, also in des Dichters 33. Jahre, eine Sammlung derselben erscheinen konnte? Die dramatische

daß es nur jungen Leuten zukomme, in diesem Felde zu arbeiten. Männer, sagt man, haben ernsthaftere Studia oder wichtigere Geschäfte, zu welchen sie die Kirche oder der Staat auffodert. Verse und Komödie heißen Spielwerke; allenfalls nicht unnützliche Vorübungen, mit welchem man sich höchstens bis in sein fünfundzwanzigstes Jahr beschäftigen darf. Sobald wir uns dem männlichen Alter nähern, sollen wir fein alle unsere Kräfte einem nützlichen Amte widmen, und läßt uns dieses Amt einige Zeit, etwas zu schreiben, so soll man ja nichts anders schreiben, als was mit der Gravität und dem bürgerlichen Range desselben bestehen kann, ein hübsches Compendium aus den höheren Facultäten[5], eine gute Chronike von der lieben Vaterstadt, eine erbauliche Predigt und dergleichen.

Daher kömmt es denn auch, daß unsere schöne Litteratur, ich will nicht blos sagen gegen die schöne Litteratur der Alten, sondern sogar fast gegen aller neuern polirten[6] Völker ihre[7] ein so jugendliches, ja kindisches Ansehen hat und noch lange, lange haben wird.[8] An Blut und Leben, an

---

Thätigkeit Wieland's (geb. 1733) fällt ebenfalls in dessen frühe Jugend, seine „Lady Johanna Gray" schrieb er im Jahre 1758 (also 25 Jahre alt!), Clementine von Poretta 1760. Auch Pfeffel (geb. 1736) ist nicht zu vergessen, welcher seinen „Schatz" im 25. Jahre (1761) veröffentlichte. Nur Lessing's liebster Freund, Chr. Ewald v. Kleist (geb. 1715 gest. 1759), der Dichter des Frühlings, macht eine Ausnahme, da sein einziger dramatischer Versuch, „Cissides und Paches" (1758) in des Dichters reifes Mannesalter fällt; Klopstock's bis dahin (1769) erschienene biblische Dichtungen rechnet Lessing wohl mit Recht nicht zur dramatischen Poesie. — An und für sich wäre nun kein Grund zum Tadel vorhanden gewesen, daß in Deutschland nur jugendlichen Dichtern der Anbau des Dramas zugefallen wäre, und das Genie z. B. Schiller's und Goethe's sollten später jene tadelnden Aeußerungen Lessing's auf das richtige Maß beschränken lehren; aber für die damalige Zeit hatte der Dramaturgist leider nur zu sehr Recht; denn die von uns erwähnten Stücke stehen hinsichtlich ihres künstlerischen Gesammtwerthes (vgl. hierüber auch § 10 der Einleitung und unsere Bemerkungen zu den einzelnen Stücken!) fast alle so tief, sie waren in der That so durchaus nichts weiter als „Versuche junger Leute", daß wir Lessing's Worte in ihrer ganzen Schärfe aufrecht erhalten müssen.

5) Unter Compendium verstehen wir ein Buch, in welchem der Lehr- und Lernstoff eines Gebietes der Wissenschaft in möglichster Kürze zusammengefaßt ist. — Mit den höheren Facultäten meint Lessing wohl nicht das im System der mittelalterlichen sieben freien Künste dem trivium (Grammatik, Dialektik, Rhetorik — der niedere Unterricht!) sich anschließende quadrivium (Arithmetik, Geometrie, Astronomie und Musik — der höhere Unterricht!), sondern die Wissenschaften überhaupt, Jurisprudenz, Medicin, Theologie u. a.

6) polirt, jetzt nur noch in der ursprünglichen Bedeutung: geglättet im Gebrauche, wird hier von Lessing dem Französischen entsprechend auf das geistige Gebiet übertragen und bezeichnet somit dasselbe wie: gebildet, gesittet, civilisirt.

7) Man beachte den sonderbaren in der heutigen Schriftsprache gewiß nicht nachzuahmenden Gebrauch des Pronomens „ihre" statt: gegen diejenige aller neueren Kulturvölker. Aehnliche Beispiele s. bei Lehmann a. a. O. S. 248.

8) Zum Beweise, daß diese Prophezeihung nicht in Erfüllung gegangen ist, braucht wohl nur an Goethe erinnert zu werden.

Farbe und Feuer fehlet es ihr endlich nicht, aber Kräfte und Nerven, Mark und Knochen mangeln ihr noch sehr. Sie hat noch so wenig Werke, die ein Mann, der im Denken geübt ist, gern zur Hand nimmt, wenn er zu seiner Erholung und Stärkung einmal außer dem einförmigen ekeln Zirkel seiner alltäglichen Beschäftigungen denken will! Welche Nahrung kann so ein Mann wohl, z. E. in unsern höchst trivialen Komödien finden? Wortspiele, Sprichwörter, Späßchen, wie man sie alle Tage auf den Gassen hört, solches Zeug macht zwar das Parterre zu lachen, das sich vergnügt, so gut es kann; wer aber von ihm mehr als den Bauch erschüttern will, wer zugleich mit seinem Verstande lachen will, der ist einmal da gewesen und kömmt nicht wieder.

Wer nichts hat, der kann nichts geben. Ein junger Mensch, der erst selbst in die Welt tritt, kann unmöglich die Welt kennen und sie schildern. Das größte komische Genie zeigt sich in seinen jugendlichen Werken hohl und leer; selbst von den ersten Stücken des Menanders sagt Plutarch,[9] daß sie mit seinen spätern und letztern Stücken gar nicht zu vergleichen gewesen. Aus diesen aber, setzt er hinzu, könne man schließen, was er noch würde geleistet haben, wenn er länger gelebt hätte. Und wie jung meint man wohl, 397
daß Menander starb? Wie viel Komödien meint man wohl, daß er erst geschrieben hatte? Nicht weniger als hundert und fünfe,[10] und nicht jünger als zweiundfunfzig.

Keiner von allen unsern verstorbenen komischen Dichtern, von denen es sich noch der Mühe verlohnte zu reden, ist so alt geworden, keiner von den jetztlebenden ist es noch zur Zeit, keiner von beiden hat das vierte Theil so viel Stücke gemacht. Und die Critik sollte von ihnen nicht eben das zu sagen haben, was sie von dem Menander zu sagen fand? — Sie wage es aber nur und spreche!

Und nicht die Verfasser allein sind es, die sie mit Unwillen hören. Wir haben, dem Himmel sei Dank, jetzt ein Geschlecht selbst von Critikern, deren beste Critik darin besteht, — alle Critik verdächtig zu machen. „Genie! Genie! schreien sie. Das Genie setzt sich über alle Regeln hinweg! Was das Genie macht, ist Regel!" So schmeicheln sie dem Genie, ich glaube, damit wir sie auch für Genies halten sollen. Doch sie verrathen zu sehr, daß sie nicht einen Funken davon in sich spüren, wenn sie in einem und eben demselben Athem hinzusetzen: „die Regeln unterdrücken das Genie!"[11] — Als ob sich Genie durch etwas in der Welt unterdrücken

---

9) an der St. LXIX A. 4 erwähnten Stelle.

10) Von nahezu neunzig Stücken des Menander ist uns noch der Titel erhalten.

11) Wem noch in der Erinnerung ist, was der Dramaturgist vom Genie oben auf S. 206 und 283 gesagt hat, wo er mit eindringlichen und warmen Worten demselben das Recht wahrt, sich über Regel und Herkommen hinwegzusetzen, der könnte in seinen

ließe! Und noch dazu durch etwas, das, wie sie selbst gestehen, aus ihm hergeleitet ist. Nicht jeder Kunstrichter ist Genie, aber jedes Genie ist ein

---

Worten zu vorliegender Stelle leicht einen Widerspruch zu erblicken geneigt sein. Steht er dort gegenüber dem französischen Drama mit seiner steifen Regelmäßigkeit auf Seiten des Genies und erklärt, daß dieses seinen Reichthum und seine Regel aus sich selbst zöge, so scheint es hier, als nehme er den entgegengesetzten Standpunkt ein. Allein dieser scheinbare Widerspruch wird sich leicht lösen, wenn man die Richtung in's Auge faßt, auf welche der obige Ausfall zielt. Noch waren es damals keine zehn Jahre her, daß der Engländer Th. Young (s. St. XXXVI A. 22) seinen merkwürdigen Brief: On Original Composition veröffentlicht hatte, in welchem „das Schaffen aus der freien Innerlichkeit heraus als das Panier der neuen Zeit mit wärmster Begeisterung aufgestellt ward." Die bis dahin geltende Meinung der Gelehrten, als ob die Alten bereits in allen Gattungen der Poesie das Höchste und einzig Rechte geleistet hätten, daß die Neuern aber sich ihren Leistungen nur in Nachbildungen annähern, nie etwas denselben Gleiches selbständig schaffend hervorzubringen vermöchten, wird als eine irrige zu beseitigen gesucht. Mit dem Geiste und im Geschmacke der Alten müßten wir unsere Werke aufführen, aber nicht mit ihren Materialien. Seneca habe gesagt, in uns sei ein heiliger Gott. Wie in der moralischen Welt das Gewissen, so sei in der Welt des Verstandes das Genie der Gott in uns. Das Genie könne uns in der Composition ohne die Regeln der Gelehrsamkeit in Ordnung bringen, so wie das Gewissen uns im Leben ohne die Gesetze des Landes in Ordnung bringe. Ein männliches Genie komme aus der Hand der Natur, wie die Pallas aus dem Haupte des Zeus, in völliger Größe und Reife. Von dieser Art sei das Genie Shakespeare's gewesen, der sich durch keine verdorbene Nachahmung erniedrigt habe. Er habe, wie kein Anderer, zwei Bücher vollkommen verstanden, das Buch der Natur und das Buch der Menschen, Brunnquellen, aus denen die castalischen Ströme der Originalpoesie fließen (s. Koberstein, Grundriß III[5] S. 421 f.) — Die hohe Verehrung, welche dem Dichter der „Nachtgedanken" damals in Deutschland gezollt wurde, hatte diesem Aufsatze, der schon im folgenden Jahre (1760) u. d. T.: „Gedanken über die Originalwerke" mehrfach in's Deutsche übersetzt worden war, eine große Verbreitung, namentlich durch die dem Verfasser geistesverwandte (s. Hettner a. a. O. S. 543 f.) Richtung der Klopstockschen Schule verschafft. Als dann Lessing selbst in den gleichzeitigen Literaturbriefen anfing, jede Art von Kritik zu verdammen, die sich auf eine im Voraus fertig gemachte Regel oder Theorie stützte und im Laokoon (1766) die Natur in der griechischen Tragödie gegen die französischen Begriffe vom Anstand in ihre Rechte wieder einsetzte; als Herder in seinen Fragmenten zur deutschen Literatur (1767) nach strenger Scheidung von Natur- und Kunstpoesie erstere hoch über letztere stellte und mahnte, daß wir „unsere Menschen nach unserer Gestalt malen, ohne poetische Farben aus einem fremden Himmelsstriche zu holen", und in seinen Kritischen Wäldern (1768) die modernen französischen Interpreten bekämpfte, die den Geist des Alterthums nicht verstünden; als endlich, von Anderen ganz zu geschweigen, H. W. von Gerstenberg (aus Tondern, 1737—1823, der Verfasser der 1768 erschienenen schauerlichen Tragödie Ugolino) in seinem Versuch über Shakespeare's Werke und Genie (s. Briefe über die Merkwürdigkeiten der Literatur, 1766—1770, Stück 14—18 auch: Vermischte Schriften Thl. III S. 251—351: „Etwas über Shakespeare") Shakespeare's Genie gegen den häufig besonders auch von Franzosen erhobenen Vorwurf (s. St. XLVI A. 5) der Regellosigkeit in Schutz nahm, — da trat in der Geschichte der ästhetischen Kritik und mittelbar auch in derjenigen der Poesie eine ähnliche Umwälzung ein, wie sie zwanzig Jahre später auf dem politischen Gebiete in Frankreich sich vollzog: die conventionelle Dichtung

geborner Kunstrichter. Es hat die Probe aller Regeln in sich. Es begreift und behält und befolgt nur die, die ihm seine Empfindung in Worten ausdrücken. Und diese seine in Worten ausgedrückte Empfindung sollte seine Thätigkeit verringern können? Vernünftelt darüber mit ihm, so viel ihr wollt; es versteht euch nur, in so fern es eure allgemeinen Sätze den Augenblick in einem einzeln Falle anschauend erkennet, und nur von diesem einzeln Falle bleibt Erinnerung in ihm zurück, die während der Arbeit auf seine Kräfte nicht mehr und nicht weniger wirken kann, als die Erinnerung eines glücklichen Beispiels, die Erinnerung einer eignen glücklichen Erfahrung auf sie zu wirken im Stande ist. Behaupten also, daß Regeln und Critik das Genie unterdrücken können, heißt mit andern Worten, behaupten, daß Beispiele und Uebung eben dieses vermögen, heißt, das Genie nicht allein auf sich selbst, heißt es sogar, lediglich auf seinen ersten Versuch einschränken.

Eben so wenig wissen diese weise Herren, was sie wollen, wenn sie über
die nachtheiligen Eindrücke, welche die Critik auf das genießende Publikum
mache, so lustig wimmern! Sie möchten uns lieber bereden, daß kein Mensch 398
einen Schmetterling mehr bunt und schön findet, seitdem das böse Vergrö-
ßerungsglas erkennen lassen, daß die Farben desselben nur Staub sind.

„Unser Theater“, sagen sie,[12] „ist noch in einem viel zu zarten Alter, „als daß es den monarchischen Scepter der Critik ertragen könne. — Es

---

wurde gestürzt durch Verjüngung der Naturpoesie. Genialität und Originalität wurde die Loosung der Zeit. Man war der Kritik und der Regeln müde und pries Shakespeare als das Muster der Regellosigkeit. Kurz, es begann gerade, als Lessing obige Worte schrieb, jene Periode, die man gemeiniglich die der Originalgenies oder (nach einem Schauspiele Klinger's) Sturm- und Drangperiode nennt, als deren erstes dichterisches Product Gerstenberg's Ugolino eben die Presse verlassen hatte. Wir werden weiter unten im letzten Stücke noch einmal auf diese Richtung zurückkommen.

12) d. h. Herr Stl., der Recensent der Hamburgischen Dramaturgie in Klotz' Deutscher Bibliothek der schönen Wissenschaften, dritter Band (9—12. Stück) 1769. S. 42 f.: „Unser Theater, glaube ich, ist noch in einem viel zu zarten Alter, als daß es den monarchischen Scepter der Lessingschen Kritik ertragen könnte. Ist es nicht jetzt fast noch nöthiger, die Mittel zu zeigen, wie das Ideal erreicht werden kann, als darzuthun, wie weit wir noch von dem Ideal entfernt sind? Muß ein periodisches Blatt, wie die Dramaturgie ist, nicht auch einen periodischen Nutzen halten? Oder ist die Dramaturgie nur zu unserer Demüthigung geschrieben? In sofern ist es gewiß, da S. 190 geleugnet wird, daß die Kritik dem Genusse schadet, und daß der Kaufmann, der bisher immer die ausländischen Bühnen vorgezogen, nun aus Gründen die deutsche verachtet, aus Gründen, die er nachlallt, ohne sie zu verstehen. Die Kunstrichter sind nicht Publikum, aber sie bilden es. Nun wir eine Dramaturgie haben, nun werden wir doch eine Bühne bekommen? Eine Originalbühne? Ich zweifle sehr. Wir lernen daraus, was uns fehlt, aber durch sie können wir den Mangel nicht ersetzen. Die Bühne muß durch Beispiele, nicht durch Regeln reformirt werden. Den Aesthetikern wird die Dramaturgie eine reine Quelle sein: unsere Dichter wird sie eher niederschlagen als ermuntern. Es wird Mode werden ein Trauerspiel

„ist fast nöthiger die Mittel zu zeigen, wie das Ideal erreicht werden kann, „als darzuthun, wie weit wir noch von diesem Ideale entfernt sind. — Die „Bühne muß durch Beispiele, nicht durch Regeln reformiret werden. — „Raisonniren[13] ist leichter als selbst erfinden."

Heißt das Gedanken in Worte kleiden, oder heißt es nicht vielmehr, Gedanken zu Worten suchen und keine erhaschen? — Und wer sind sie denn, die so viel von Beispielen und vom selbst Erfinden reden? Was für Beispiele haben sie denn gegeben? Was haben sie denn selbst erfunden? — Schlaue Köpfe! Wenn ihnen Beispiele zu beurtheilen vorkommen, so wünschen sie lieber Regeln, und wenn sie Regeln beurtheilen sollen, so möchten sie lieber Beispiele haben. Anstatt von einer Critik zu beweisen, daß sie falsch ist, beweisen sie, daß sie zu strenge ist, und glauben verthan[14] zu haben! Anstatt ein Raisonnement zu widerlegen, merken sie an, daß Erfinden schwerer ist als Raisonniren, und glauben widerlegt zu haben!

Wer richtig raisonnirt, erfindet auch, und wer erfinden will, muß raisonniren können. Nur die glauben, daß sich das eine von dem andern trennen lasse, die zu keinem von beiden aufgelegt sind.

Doch was halte ich mich mit diesen Schwätzern auf? Ich will meinen Gang gehen und mich unbekümmert lassen, was die Grillen am Wege schwirren. Auch ein Schritt aus dem Wege, um sie zu zertreten, ist schon zu viel. Ihr Sommer ist so leicht abgewartet!

Also, ohne weitere Einleitung, zu den Anmerkungen, die ich bei Gelegenheit der ersten Vorstellung der Brüder des Herrn Romanus annoch über dieses Stück versprach![15] — Die vornehmsten derselben werden die Veränderungen betreffen, die er in der Fabel des Terenz machen zu müssen geglaubet, um sie unsern Sitten näher zu bringen.

Was soll man überhaupt von der Nothwendigkeit dieser Veränderungen sagen? Wenn wir so wenig Anstoß finden, römische oder griechische Sitten
399 in der Tragödie geschildert zu sehen, warum nicht auch in der Komödie? Woher die Regel, wenn es anders eine Regel ist, die Scene der erstern in ein entferntes Land, unter ein fremdes Volk, die Scene der andern aber in unsere Heimath zu legen? Woher die Verbindlichkeit, die wir dem Dich-

---

nicht nach der Empfindung, nicht nach den Thränen, die es dem Zuschauer kostet, sondern nach ästhetischen Kunstwörtern zu beurtheilen. Die wenige Empfindung, die in unserem Publico zu erwachen angefangen hat, wird von philosophischer Kälte erstickt werden. Nichts schmeichelt unserem Stolz mehr, als jedem unsrer Raisonnements einen philosophischen Anstrich zu geben, und *raisonniren ist leichter als selbst erfinden.*"

13) *Raisonniren*, nicht *resonniren* (wie in Folge eines Druckfehlers in der Originalausgabe steht und in unkritischer Weise von Lachmann-Maltzahn nachgedruckt ist) schreibt Stl. a. a. O.

14) s. St. LXXIX A. 7.

15) s. o. S. 404.

ter aufbürden, in jener die Sitten desjenigen Volkes, unter dem er seine Handlung vorgehen läßt, so genau als möglich zu schildern, da wir in dieser nur unsere eigene Sitten von ihm geschildert zu sehen verlangen? „Dieses“, sagt Pope an einem Orte,[16] „scheinet dem ersten Ansehen nach „bloßer Eigensinn, bloße Grille zu sein, es hat aber doch seinen guten Grund „in der Natur. Das Hauptsächlichste, was wir in der Komödie suchen, ist ein „getreues Bild des gemeinen Lebens, von dessen Treue wir aber nicht so „leicht versichert sein können, wenn wir es in fremde Moden und Gebräuche „verkleidet finden. In der Tragödie hingegen ist es die Handlung, was „unsere Aufmerksamkeit am meisten an sich ziehet. Einen einheimischen „Vorfall aber für die Bühne bequem zu machen, dazu muß man sich mit „der Handlung größere Freiheiten nehmen, als eine zu bekannte Geschichte „verstattet.“

Siebenundneunzigstes Stück.

Den 5. April 1768.

Diese Auflösung, genau betrachtet, dürfte wohl nicht in allen Stücken befriedigend sein. Denn zugegeben, daß fremde Sitten der Absicht der Komödie nicht so gut entsprechen als einheimische, so bleibt noch immer die Frage, ob die einheimischen Sitten nicht auch zur Absicht der Tragödie ein besseres Verhältniß haben, als fremde? Diese Frage ist wenigstens durch die Schwierigkeit, einen einheimischen Vorfall ohne allzumerkliche und anstößige Veränderungen für die Bühne bequem zu machen, nicht beantwortet. Freilich erfodern einheimische Sitten auch einheimische Vorfälle; wenn denn aber nur mit jenen die Tragödie am leichtesten und gewissesten ihren Zweck

---

16) **Alexander Pope** (aus London, 1688—1744) zeichnete sich schon frühzeitig durch die meisterhafte Handhabung der dichterischen Form aus, wohingegen es ihm an Feuer und innerer Begeisterung gebrach, so daß Hettner (a. a. O. S. 249) mit Recht von ihm sagen kann, der innere Gehalt und die Komposition seiner meisten Gedichte sei entsetzlich schwach, jeder einzelne Vers aber ein sprachliches Meisterwerk. Nachdem er sich durch seine Ode an die Einsamkeit auch in weiteren Kreisen einen Namen gemacht hatte, veröffentlichte er in schneller Reihenfolge: „Versuche über die Kritik“ (Essay on criticism), „Ode an den Messias“, „Der Lockenraub“ (The Rape of the Lock), „Den Tempel des Ruhmes“, „Den Wald bei Windsor“, eine Uebersetzung der Ilias und Odyssee u. s. w. Die oben von Lessing citirte Stelle war früher schon von Hurd in seiner Abhandlung „Ueber die verschiedenen Gebiete des Dramas“ herangezogen worden, woher sie auch Lessing entlehnt zu haben scheint. Hurd will die Stelle in Pope's Works Vol. IV. p. 184 gefunden haben, allein trotz des eifrigsten Nachlesens war es den Herausgebern nicht möglich, dieselbe in den ihnen zugänglichen Ausgaben von Pope's Werken zu entdecken.

erreichte, so müßte es ja doch wohl besser sein, sich über alle Schwierigkeiten, welche sich bei Behandlung dieser finden, wegzusetzen, als in Absicht des Wesentlichsten zu kurz zu fallen, welches ohnstreitig der Zweck ist. Auch werden nicht alle einheimischen Vorfälle so merklicher und anstößiger Veränderungen bedürfen, und die deren bedürfen, ist man ja nicht verbunden zu bearbeiten. Aristoteles hat schon angemerkt,[1] daß es gar wohl Begebenheiten geben kann und giebt, die sich vollkommen so eräugnet haben, als sie der Dichter braucht. Da dergleichen aber nur selten sind, so hat er auch schon entschieden, daß sich der Dichter um den wenigern Theil seiner Zuschauer, der von den wahren Umständen vielleicht unterrichtet ist, lieber nicht bekümmern, als seiner Pflicht minder Genüge leisten müsse.

Der Vortheil, den die einheimischen Sitten in der Komödie haben, beruhet auf der innigen Bekanntschaft, in der wir mit ihnen stehen. Der Dichter braucht sie uns nicht erst bekannt zu machen, er ist aller hierzu nöthigen Beschreibungen und Winke überhoben, er kann seine Personen sogleich nach ihren Sitten handeln lassen, ohne uns diese Sitten selbst erst langweilig zu schildern. Einheimische Sitten also erleichtern ihm die Arbeit und befördern bei dem Zuschauer die Illusion.

Warum sollte nun der tragische Dichter sich dieses wichtigen doppelten Vortheils begeben? Auch er hat Ursache, sich die Arbeit so viel als möglich zu erleichtern, seine Kräfte nicht an Nebenzwecke zu verschwenden, sondern sie ganz für den Hauptzweck zu sparen. Auch ihm kömmt auf die Illusion des Zuschauers alles an. — Man wird vielleicht hierauf antworten, daß die Tragödie der Sitten nicht groß bedürfe, daß sie ihrer ganz und gar entübriget sein könne. Aber sonach braucht sie auch keine fremde Sitten, und von dem Wenigen, was sie von Sitten haben und zeigen will, wird es doch immer besser sein, wenn es von einheimischen Sitten hergenommen ist, als von fremden.

Die Griechen wenigstens haben nie andere, als ihre eigene Sitten nicht blos in der Komödie, sondern auch in der Tragödie zum Grunde

1) Dichtkunst Cap. IX § 8 sagt er (bei Susemihl S. 111): „Man muß daher nicht schlechterdings verlangen, daß die Dichter an den überlieferten Fabeln (und Stoffen), um welche sich die Tragödien zu bewegen pflegen, festhalten müßten. Es wäre das ja auch ein lächerliches Verlangen, denn auch das Bekannte ist ja doch immer nur Wenigen bekannt, und gleichwohl bereitet es Allen Genuß. § 9 Klar ist mithin hiernach, daß der Dichter mehr an der Fabel seine schöpferische Dichterkraft bewähren muß als an den Versen. Denn Dichter ist er eben vermöge der nachahmenden Darstellung, und der Gegenstand dieser Darstellung ist die Handlung. Andererseits aber, wenn er dabei wirklich Geschehenes darstellt, kann er nicht minder seine schöpferische Dichterkraft beweisen. Denn es steht ja dem Nichts im Wege, daß Manches von dem wirklich Geschehenen auch nach aller Wahrscheinlichkeit so geschah, ja gar nicht anders geschehen konnte, und indem er es von dieser Seite her darstellt, wird er an ihm zum Dichter."

gelegt. Ja sie haben fremden Völkern, aus deren Geschichte sie den Stoff ihrer Tragödie etwa einmal entlehnten, lieber ihre eigenen griechischen Sitten leihen, als die Wirkungen der Bühne durch unverständliche barbarische Sitten entkräften wollen. Auf das Costume, welches unsern tragischen Dichtern so ängstlich empfohlen wird, hielten sie wenig oder nichts. Der Beweis hiervon können vornehmlich die Perser[2] des Aeschylus sein, und die Ursache, warum sie sich so wenig an das Costume binden zu dürfen glaubten, ist aus der Absicht der Tragödie leicht zu folgern.

Doch ich gerathe zu weit in denjenigen Theil des Problems, der mich 401
jetzt gerade am wenigsten angeht. Zwar indem ich behaupte, daß einheimische Sitten auch in der Tragödie zuträglicher sein würden, als fremde, so setze ich schon als unstreitig voraus, daß sie es wenigstens in der Komödie sind. Und sind sie das, glaube ich wenigstens, daß sie es sind: so kann ich auch die Veränderungen, welche Herr Romanus in Absicht derselben mit dem Stücke des Terenz gemacht hat, überhaupt nicht anders als billigen.

Er hatte Recht, eine Fabel, in welche so besondere Griechische und Römische Sitten so innig verwebet sind, umzuschaffen. Das Beispiel erhält

---

2) Die Perser (*Οἱ Πέρσαι*; es ist nur ein Druckfehler, daß seit dem Originaldrucke in allen Ausgaben unrichtig oben Perserinnen zu lesen ist), ein Trauerspiel des Aeschylus, das im J. 472 v. Chr. aufgeführt wurde und somit die älteste uns erhaltene Tragödie nicht nur des Aeschylus, sondern der griechischen Bühne überhaupt ist, schildern das Aufgebot der Völker des Persischen Reiches durch Xerxes, den Kampf bei Salamis, den Rückzug des Persischen Heeres und die Heimkehr des geschlagenen Königs, Ereignisse, die erst acht Jahre vorher sich vollzogen hatten. Der Schauplatz ist die Stadt Susa, die Residenz des Perserkönigs. Lange ist von diesem und seinem Heere keine Kunde dorthin gelangt; von bangen Sorgen gequält tritt ein Chor von Greisen, die Getreuen des Königs, auf und drückt seine Besorgniß darüber aus, daß die Nachrichten so lange auf sich warten lassen. Die Besorgniß wächst noch, als Atossa, die Mutter des Xerxes, dem Chore einen bösen Traum mittheilt. Während die Greise die Königin beruhigen, erscheint ein Bote, der die vollständige Niederlage des Xerxes meldet. Die Königin ist sprachlos vor Schreck, daß ihr Traum sich so bald erfüllt hat. Erst auf die Kunde, daß Xerxes noch lebe, läßt sie sich Näheres über die Niederlage mittheilen. Sie beschließt, den Schatten ihres verstorbenen Gemahls, des Darius, aus dem Grabe heraufzubeschwören, um sich bei ihm Rath zu erbitten. Dieser erscheint und schreibt alle Schuld dem Uebermuthe des Xerxes zu und sagt die Niederlage bei Platää vorher. Atossa eilt in den Palast, um für Xerxes ein Gewand bereit zu halten, da dieser als Bettler heimkehren soll. Unterdessen erscheint Xerxes und mischt seine Klagen in die des Chores, bis er schließlich von diesem begleitet in den Palast abgeht. — Für die geringe Handlung weiß uns der Dichter vortrefflich zu entschädigen durch die Schilderung der bis zur Verzweiflung sich steigernden Besorgniß der Perser, die in den mehr lyrisch gehaltenen Klagegesängen des Chores enthalten ist. Lessing's Urtheil über das Costume ist nur zum Theil zutreffend, da es in dem Stücke keineswegs an Stellen fehlt, die nicht griechische, sondern orientalische Anschauungen wiedergaben.

seine Kraft nur von seiner innern Wahrscheinlichkeit, die jeder Mensch nach dem beurtheilet, was ihm selbst am gewöhnlichsten ist. Alle Anwendung fällt weg, wo wir uns erst mit Mühe in fremde Umstände versetzen müssen. Aber es ist auch keine leichte Sache mit einer solchen Umschaffung. Je vollkommner die Fabel ist, desto weniger läßt sich der geringste Theil verändern, ohne das Ganze zu zerrütten. Und schlimm! wenn man sich sodann nur mit Flicken begnügt, ohne im eigentlichen Verstande umzuschaffen.

Das Stück heißt die Brüder, und dieses bei dem Terenz aus einem doppelten Grunde. Denn nicht allein die beiden Alten, Micio und Demea, sondern auch die beiden jungen Leute, Aeschinus und Ktesipho, sind Brüder. Demea ist dieser beider Vater; Micio hat den einen, den Aeschinus, nur an Sohnes Statt angenommen. Nun begreif ich nicht, warum unserm Verfasser diese Adoption mißfallen. Ich weiß nicht anders, als daß die Adoption auch unter uns, auch noch jetzt gebräuchlich und vollkommen auf dem nehmlichen Fuß gebräuchlich ist, wie sie es bei den Römern war. Dem ohngeachtet ist er davon abgegangen, bei ihm sind nur die zwei Alten Brüder, und jeder hat einen leiblichen Sohn, den er nach seiner Art erziehet. Aber desto besser! wird man vielleicht sagen. So sind denn auch die zwei Alten wirkliche Väter, und das Stück ist wirklich eine Schule der Väter,[3] d. i. solcher, denen die Natur die väterliche Pflicht aufgelegt, nicht solcher, die sie freiwillig zwar übernommen, die sich ihrer aber schwerlich weiter unterziehen, als es mit ihrer eignen Gemächlichkeit bestehen kann.

„Lern' Vater sein von denen, die es sind![4]

Sehr wohl! Nur Schade, daß durch Auflösung dieses einzigen Knoten,
402 welcher bei dem Terenz den Aeschinus und Ktesipho unter sich und beide mit dem Demea, ihrem Vater, verbindet, die ganze Maschine auseinanderfällt, und aus Einem allgemeinen Interesse zwei ganz verschiedene entstehen, die blos die Convenienz des Dichters und keinesweges ihre eigene Natur zusammenhält!

Denn ist Aeschinus nicht blos der angenommene, sondern der leibliche Sohn des Micio, was hat Demea sich viel um ihn zu bekümmern? Der Sohn eines Bruders geht mich so nahe nicht an, als mein eigener. Wenn ich finde, daß jemand meinen eigenen Sohn verziehet, geschähe es auch in der besten Absicht von der Welt, so habe ich Recht, diesem gutherzigen Verführer mit aller der Heftigkeit zu begegnen, mit welcher beim Terenz Demea dem Micio begegnet. Aber wenn es nicht mein Sohn ist, wenn es

---

3) nach Analogie der „Mütterschule“ des Nivelle de la Chaussée (s. S. 129 f.) sowie der „Frauenschule“ und „Männerschule“ des Molière (s. S. 310 ff.).

4) Worte des Demea Act I Sc. 2 V. 45 (übers. v. Herbst).

der eigene Sohn des Verziehers ist, was kann ich mehr, was darf ich mehr, als daß ich diesen Verzieher warne, und wenn er mein Bruder ist, ihn öfters und ernstlich warne? Unser Verfasser setzt den Demea aus dem Verhältnisse, in welchem er bei dem Terenz stehet, aber er läßt ihm die nehmliche Ungestümheit, zu welcher ihn doch nur jenes Verhältniß berechtigen konnte. Ja bei ihm schimpfet und tobet Demea noch weit ärger,[5] als bei dem Terenz. Er will aus der Haut fahren, „daß er an seines Bru„ders Kinde Schimpf und Schande erleben muß.“[6] Wenn ihm nun aber dieser antwortete: „Du bist nicht klug, mein lieber Bruder, wenn du glau„best, du könntest an meinem Kinde Schimpf und Schande erleben.[6] Wenn „mein Sohn ein Bube ist und bleibt, so wird, wie das Unglück, also auch „der Schimpf nur meine sein. Du magst es mit deinem Eifer wohl gut „meinen, aber er geht zu weit, er beleidiget mich. Falls du mich nur „immer so ärgern willst, so komm mir lieber nicht über die Schwelle! u. s. w.“ Wenn Micio, sage ich, dieses antwortete, nicht wahr, so wäre die Komödie auf einmal aus? Oder könnte Micio etwa nicht so antworten? Ja, müßte er wohl eigentlich nicht so antworten?

Wie viel schicklicher eifert Demea beim Terenz. Dieser Aeschinus, den er ein so lüderliches Leben zu führen glaubt,[7] ist noch immer sein Sohn, ob ihn gleich der Bruder an Kindes Statt angenommen. Und dennoch bestehet der römische Micio weit mehr auf seinem Rechte als der deutsche. Du hast mir, sagt er, deinen Sohn einmal überlassen, bekümmere dich um den, der dir noch übrig ist:

— — — — — — „denn 403
Zugleich für beide sorgen, heißt ja fast,
Den wieder fordern, den du gabst.“[8]

Diese versteckte Drohung, ihm seinen Sohn zurückzugeben, ist es auch, die ihn zum Schweigen bringt, und doch kann Micio nicht verlangen, daß sie alle väterliche Empfindungen bei ihm unterdrücken soll. Es muß den Micio zwar verdrießen, daß Demea auch in der Folge nicht aufhört, ihm immer die nehmlichen Vorwürfe zu machen, aber er kann es dem Vater doch auch nicht verdenken, wenn er seinen Sohn nicht gänzlich will verderben lassen. Kurz, der Demea des Terenz ist ein Mann, der für das Wohl dessen besorgt ist, für den ihm die Natur zu sorgen aufgab; er thut es zwar auf die

---

5) Man vergleiche nur Act I Sc. 2 (S. 11—16), II, 7 (57—61), III, 7 (90—92), III, 8 (93) V, 2 (132—138).

6) nach Romanus Act I Sc. 2 (S. 13); die gleiche Aeußerung Act II Sc. 7 (S. 57).

7) Vgl. St. XCIV A. 13.

8) Ebd. V. 52 (übers. v. Herbst).

unrechte Weise, aber die Weise macht den Grund nicht schlimmer. Der Demea unsers Verfassers hingegen ist ein beschwerlicher Zänker, der sich aus Verwandtschaft zu allen Grobheiten berechtiget glaubt, die Micio auf keine Weise an dem bloßen Bruder dulden müßte.

Achtundneunzigstes Stück.

Den 8. April 1768.

Eben so schielend und falsch wird durch Aufhebung der doppelten Brüderschaft auch das Verhältniß der beiden jungen Leute. Ich verdenke es dem deutschen Aeschinus, daß er „vielmals an den Thorheiten des Ktesipho „Antheil nehmen zu müssen geglaubt, um ihn, als seinen Vetter, der „Gefahr und öffentlichen Schande zu entreißen." Was Vetter? Und schickt es sich wohl für den leiblichen Vater, ihm darauf zu antworten: „ich billige „deine hierbei bezeigte Sorgfalt und Vorsicht, ich verwehre dir es auch ins-„künftige nicht?" (*) Was verwehrt der Vater dem Sohne nicht? An den Thorheiten eines ungezogenen Vetters Antheil zu nehmen? Wahrlich, das sollte er ihm verwehren. „Suche deinen Vetter," müßte er ihm höchstens sagen, „so viel möglich von Thorheiten abzuhalten; wenn du aber findest, daß er durchaus darauf besteht, so entziehe dich ihm; denn dein guter Name muß dir werther sein, als seiner."

Nur dem leiblichen Bruder verzeihen wir, hierin weiter zu gehen.
404 Nur an leiblichen Brüdern kann es uns freuen, wenn einer von dem andern rühmet:

„Durch sein Bemüh'n nur, Syrus, leb' ich auf.
Der liebe Mensch! Ja Alles hat er, Alles
Um meines Vortheils will'n hintangesetzt,
Schmähreden, bösen Leumund, meine Liebe
Und ein Vergehen über sich genommen." [1]

Denn der brüderlichen Liebe wollen wir von der Klugheit keine Grenzen gesetzt wissen. Zwar ist es wahr, daß unser Verfasser seinem Aeschinus die Thorheit überhaupt zu ersparen gewußt hat, die der Aeschinus des Terenz für seinen Bruder begehet. Eine gewaltsame Entführung hat er in eine

(*) Aufz. I. Auft. 3. S. 18.

---

1) Act II Sc. 3 V. 8—11 (übers. v. Herbst).

kleine Schlägerei verwandelt,[2] an welcher sein wohlgezogner Jüngling weiter keinen Theil hat, als daß er sie gern verhindern wollen. Aber gleichwohl läßt er diesen wohlgezognen Jüngling für einen ungezognen Vetter noch viel zu viel zu thun. Denn müßte es jener wohl auf irgend eine Weise gestatten, daß dieser ein Kreatürchen, wie Citalise ist, zu ihm in das Haus brächte? in das Haus seines Vaters? unter die Augen seiner tugendhaften Geliebten? Es ist nicht der verführerische Damis, diese Pest für junge Leute,[3] dessenwegen der deutsche Aeschinus seinem lüderlichen Vetter die Niederlage bei sich erlaubt,[4] es ist die bloße Convenienz des Dichters.

Wie vortrefflich hängt alles das bei dem Terenz zusammen! Wie richtig und nothwendig ist da auch die geringste Kleinigkeit motiviret! Aeschinus nimmt einem Sklavenhändler ein Mädchen mit Gewalt aus dem Hause, in das sich sein Bruder verliebt hat. Aber er thut das, weniger um der Neigung seines Bruders zu willfahren, als um einem größern Uebel vorzubauen. Der Sklavenhändler will mit diesem Mädchen unverzüglich auf einen auswärtigen Markt, und der Bruder will dem Mädchen nach, will lieber sein Vaterland verlassen, als den Gegenstand seiner Liebe aus den Augen verlieren.(*) Noch erfährt Aeschinus zu rechter Zeit diesen Entschluß. Was soll er thun? Er bemächtiget sich in der Geschwindigkeit des Mädchens und bringt sie in das Haus seines Oheims, um diesem gütigen Manne den ganzen Handel zu entdecken. Denn das Mädchen ist zwar entführt, 405

(*) Act II Sc. 4 V. 7—11:

„Aeschinus. Das schmerzt mich nur, daß wir beinah' zu spät
Dahinter kamen, und es nahe d'ran war,
Daß, wünschten wir's auch Alle, keiner dir
Mehr helfen konnt'.
Ctesipho. Ich schämte mich.
Aeschinus. Ach, Thorheit,
Nicht Scham ist das! Um so 'ne Kleinigkeit
Fast aus dem Vaterland! O pfui doch! Mögen
Vor so etwas die Götter uns bewahren!"
[übs. v. Herbst].

---

2) Gemeint ist die Schlägerei, in der Lycast den Baron von seiner Geliebten Citalise wegprügelt, vgl. Act I Sc. 7 (S. 31); II, 2 (37—39); II, 7 (59); III, 6 (81—82); III, 7 (91—92); IV, 3 (97); IV, 5 (104—110).

3) In der sechsten Scene des ersten Actes (S. 30) droht Lycast dem Leander, daß, wenn dieser ihm nicht gestatte, Citalise bei ihm in der Wohnung zu empfangen, er zu Damis gehen werde; dem werde er „sehr willkommen sein." Darauf giebt ihm Leander zur Antwort: „Damis! eine vortreffliche Freundschaft! wie vielmals habe ich Dich nicht vor dem Menschen gewarnt. Das ist eine rechte Pest für junge Leute. Nein, ehe ich dies zugebe, so solltest Du lieber bei mir bleiben. Sie mag herkommen."

4) die Niederlage bei sich erlaubt, eigenthümliche Wendung für „bei ihm sich niederzulassen erlaubt".

aber sie muß ihrem Eigenthümer doch bezahlt werden. Micio bezahlt sie auch ohne Anstand, und freuet sich nicht sowohl über die That der jungen Leute als über die brüderliche Liebe, welche er zum Grunde, siehet und über das Vertrauen, welches sie auf ihn dabei setzen wollen. Das größte ist geschehen, warum sollte er nicht noch eine Kleinigkeit hinzufügen, ihnen einen vollkommen vergnügten Tag zu machen?

„Auf der Stelle zahlt' er
Die Summe hin, gab eine halbe Mine
Zum Schmaus noch obendrein.“ [5]

Hat er dem Ktesipho das Mädchen gekauft, warum soll er ihm nicht verstatten, sich in seinem Hause mit ihr zu vergnügen? Da ist nach den alten Sitten nichts, was im geringsten der Tugend und Ehrbarkeit widerspräche.

Aber nicht so in unsern Brüdern! Das Haus des gütigen Vaters wird auf das ungeziemendste gemißbraucht. Anfangs ohne sein Wissen und endlich gar mit seiner Genehmigung. Citalise ist eine weit unanständigere Person als selbst jene Psaltria, und unser Ktesipho will sie gar heirathen.[6] Wenn das der Terenzische Ktesipho mit seiner Psaltria vorgehabt hätte, so würde sich der Terenzische Micio sicherlich ganz anders dabei genommen haben.[7] Er würde Citalisen die Thüre gewiesen und mit dem Vater die kräftigsten Mittel verabredet haben, einen sich so sträflich emancipirenden Burschen im Zaume zu halten.

Ueberhaupt ist der deutsche Ktesipho von Anfange viel zu verderbt geschildert, und auch hierin ist unser Verfasser von seinem Muster abgegangen. Die Stelle erweckt mir immer Grausen, wo er sich mit seinem Vetter über seinen Vater unterhält.(*)

Leander. Aber wie reimt sich das mit der Ehrfurcht, mit der Liebe, die du deinem Vater schuldig bist?

Lycast. Ehrfurcht? Liebe? hm! die wird er wohl nicht von mir verlangen.

Leander. Er sollte sie nicht verlangen?

Lycast. Nein, gewiß nicht. Ich habe meinen Vater gar nicht lieb. Ich müßte es lügen, wenn ich es sagen wollte.

(*) I. Aufz. 6. Auft. [S. 25—26].

---

5) Act III Sc. 3 V. 15—16 (übers. v. Herbst).

6) Vgl. Act I Sc. 6 (S. 28) Lycast: „Zum Henker, ich liebe sie nicht nur; ich habe mich gar mit ihr versprochen; und ich werde sie bei vorfallender Gelegenheit gewiß heirathen.“

7) sich nehmen für sich benehmen dürfte jetzt kaum mehr gebräuchlich sein.

Leander. Unmenschlicher Sohn! Du bedenkst nicht, was du sagst. Denjenigen nicht lieben, der dir das Leben gegeben hat! So sprichst du jetzt, da du ihn noch leben siehst. Aber verliere ihn einmal, hernach will 406
ich dich fragen.

Lycast. Hm! Ich weiß nun eben nicht, was da geschehen würde. Auf allen Fall würde ich wohl auch sogar unrecht nicht thun. Denn ich glaube, er würde es auch nicht besser machen. Er spricht ja fast täglich zu mir: „Wenn ich dich nur los wäre! wenn du nur weg wärest! Heißt das Liebe? Kannst du verlangen, daß ich ihn wieder lieben soll?“

Auch die strengste Zucht müßte ein Kind zu so unnatürlichen Gesinnungen nicht verleiten. Das Herz, das ihrer aus irgend einer Ursache fähig ist, verdienet nicht anders, als sklavisch gehalten zu werden. Wenn wir uns des ausschweifenden Sohnes gegen den strengen Vater annehmen sollen, so müssen jenes Ausschweifungen kein grundböses Herz verrathen; es müssen nichts als Ausschweifungen des Temperaments, jugendliche Unbedachtsamkeiten, Thorheiten des Kitzels und Muthwillens sein. Nach diesem Grundsatze haben Menander und Terenz ihren Ktesipho geschildert. So streng ihn sein Vater hält, so entfährt ihm doch nie das geringste böse Wort gegen denselben. Das einzige, was man so nennen könnte, macht er auf die vortrefflichste Weise wieder gut. Er möchte seiner Liebe gern wenigstens ein Paar Tage ruhig genießen; er freuet sich, daß der Vater wieder hinaus auf das Land, an seine Arbeit ist, und wünscht, daß er sich damit so abmatten, — so abmatten möge, daß er ganze drei Tage nicht aus dem Bette könne. Ein rascher Wunsch! aber man sehe, mit welchem Zusatze:

„O wenn er nur — doch unbeschadet seiner
Gesundheit — dort sich abmüdete,
Daß er drei ganze Tage nacheinander
Nicht aus dem Bette könnte!“ [8]

„Unbeschadet seiner Gesundheit!“ Nur müßte es ihm weiter nicht schaden! — So recht! so recht, liebenswürdiger Jüngling! Immer geh, wohin dich Freude und Liebe rufen! Für dich drücken wir gern ein Auge zu! Das Böse, das du begehst, wird nicht sehr böse sein! Du hast einen strengern Aufseher in dir, als selbst dein Vater ist! — Und so sind mehrere Züge in der Scene, aus der diese Stelle genommen ist. Der deutsche Ktesipho ist ein abgefeumter Bube,[9] dem Lügen und Betrug sehr geläufig sind; der

8) Act. IV Sc. I V. 2—4 (übers. v. Herbst).

9) Außer durch die ganze Charakteranlage Lycast's ist Lessing zu diesem starken Urtheile wohl berechtigt durch die Antwort, die derselbe auf Leander's Frage, wo er das Geld hernehme, um seine vielen Schulden zu bezahlen (Act I Sc. 6 S. 24—25) giebt: „Je nun, ich

römische hingegen ist in der äußersten Verwirrung um einen kleinen Vorwand, durch den er seine Abwesenheit bei seinem Vater rechtfertigen könnte.

407 Ktesipho. „Und fragt er mich, wo ich gewesen — „„heute
Hab' ich den ganzen Tag dich nicht geseh'n!““ —
Was sag' ich da?
Syrus. Fällt dir nichts bei?
Ktesipho. Durchaus nichts.
Syrus. Du armer Tropf! Habt ihr nicht einen Freund,
Clienten, Gastfreund hier?
Ktesipho. Ja doch! Was weiter?
Syrus. Dem hättest du gedient.
Ktesipho. Was nicht geschah.
Das geht nicht.“ [10]

Dieses naive, aufrichtige: „Was nicht geschah!“ Der gute Jüngling sucht einen Vorwand, und der schalkische Knecht schlägt ihm eine Lüge vor. Eine Lüge! Nein, „Das geht nicht!“

Neunundneunzigstes Stück.

Den 12. April 1768.

Sonach hatte Terenz auch nicht nöthig, uns seinen Ktesipho am Ende des Stücks beschämt und durch die Beschämung auf dem Wege der Besserung zu zeigen. Wohl aber mußte dieses unser Verfasser thun. Nur fürchte ich, daß der Zuschauer die kriechende Reue und die furchtsame Unterwerfung eines so leichtsinnigen Buben nicht für sehr aufrichtig halten kann. Eben so wenig, als die Gemüthsänderung seines Vaters. Beider Umkehrung ist so wenig in ihrem Charakter gegründet, daß man das Bedürfniß des Dichters, sein Stück schließen zu müssen, und die Verlegenheit, es auf eine

muß meine Zeit abpassen. Mein Vater mag sich so klug dünken, als er will, ich bin doch noch klüger. Ich habe ihn treuherzig gemacht, er traut mir vollkommen. Das weiß ich mir nun schon bei Gelegenheit zu Nutz zu machen. Entweder er schickt mich über seinen Geldkasten, da verzähle ich mich. Denn mein Vater kann sein Geld nicht alle zählen. Oder ich bezahle vor meinem (sic!) Vater, da verstehe ich mich schon mit meinen Leuten, daß sie mir zweierlei Rechnungen aufsetzen müssen. Ach, ich weiß meine Sächelchen schon einzurichten. Wie Henker wollte sonst ein ehrlicher Kerl in der Welt zurecht kommen.“

10) Act IV Sc. 1 V. 11—14 (übs. v. Herbst).

bessere Art zu schließen, ein wenig zu sehr darin empfindet. — Ich weiß
überhaupt nicht, woher so viele komische Dichter die Regel genommen
haben, daß der Böse nothwendig am Ende des Stücks entweder bestraft
werden oder sich bessern müsse. In der Tragödie möchte diese Regel noch
eher gelten; sie kann uns da mit dem Schicksale versöhnen und Murren in
Mitleid kehren. Aber in der Komödie, denke ich, hilft sie nicht allein
nichts, sondern sie verdirbt vielmehr vieles. Wenigstens macht sie immer
den Ausgang schielend und kalt und einförmig. Wenn die verschiednen
Charaktere, welche ich in eine Handlung verbinde, nur diese Handlung zu
Ende bringen, warum sollen sie nicht bleiben, wie sie waren? Aber freilich
muß die Handlung sodann in etwas mehr als in einer bloßen Collision
der Charaktere bestehen. Diese kann allerdings nicht anders, als durch 408
Nachgebung und Veränderung des einen Theiles dieser Charaktere geendet
werden, und ein Stück, das wenig oder nichts mehr hat als sie, nähert sich
nicht sowohl seinem Ziele, sondern schläft vielmehr nach und nach ein. Wenn
hingegen jene Collision, die Handlung mag sich ihrem Ende nähern, so viel
als sie will, dennoch gleich stark fortdauert, so begreift man leicht, daß das
Ende eben so lebhaft und unterhaltend sein kann, als die Mitte nur immer
war. Und das ist gerade der Unterschied, der sich zwischen dem letzten Akte
des Terenz und dem letzten unsers Verfassers befindet. Sobald wir in die-
sem hören, daß der strenge Vater hinter die Wahrheit gekommen, so können
wir uns das Uebrige alles an den Fingern abzählen; denn es ist der fünfte
Akt. Er wird Anfangs poltern und toben; bald darauf wird er sich besänf-
tigen lassen, wird sein Unrecht erkennen und so werden wollen, daß er nie
wieder zu einer solchen Komödie den Stoff geben kann; desgleichen wird der
ungerathene Sohn kommen, wird abbitten, wird sich zu bessern versprechen;
kurz, alles wird ein Herz und eine Seele werden. Den hingegen will ich
sehen, der in dem fünften Akte des Terenz die Wendungen des Dichters
errathen kann! Die Intrigue ist längst zu Ende, aber das fortwährende
Spiel der Charaktere läßt es uns kaum bemerken, daß sie zu Ende ist.
Keiner verändert sich, sondern jeder schleift nur dem andern eben so viel
ab, als nöthig ist, ihn gegen den Nachtheil des Excesses zu verwahren.
Der freigebige Micio wird durch das Manoeuvre des geizigen Demea dahin
gebracht, daß er selbst das Uebermaaß in seinem Bezeigen erkennet und fragt:

„Welche Lust
Am Schenken? Was für eine plötzliche
Freigebigkeit ist dieses?“ [1]

So wie umgekehrt der strenge Demea durch das Manoeuvre des nachsichts-
vollen Micio endlich erkennet, daß es nicht genug ist, nur immer zu tadeln

1) Act V Sc. 9 V. 28 (übs. v. Herbst).

und zu bestrafen, sondern es auch gut sei: „am gelegenen Orte willfährig zu sein.“[2]

Noch eine einzige Kleinigkeit will ich erinnern, in welcher unser Verfasser sich, gleichfalls zu seinem eigenen Nachtheile, von seinem Muster entfernt hat.

Terenz sagt es selbst, daß er in die Brüder des Menanders eine Episode aus einem Stücke des Diphilus übergetragen und so seine Brüder zusammengesetzt habe. Diese Episode ist die gewaltsame Entführung der Psaltria durch den Aeschinus, und das Stück des Diphilus hieß: Die miteinander Sterbenden.[3]

409 „Synapothneskontes ist benannt ein Stück
Des Diphilus; [Commorientes hat
Es Plautus übersetzt.] Im Griechischen
Tritt gleich von vornherein ein Jüngling auf,
Der einem Kuppler eine Dirn' entreißt.
[Die Stelle blieb von Plautus unberührt;]
Der Unsere nahm sie in die Brüder Wort
Für Wort herüber — — —.“[4]

Nach diesen beiden Umständen zu urtheilen, mochte Diphilus ein Paar Verliebte aufgeführet haben, die fest entschlossen waren, lieber miteinander zu sterben, als sich trennen zu lassen, und wer weiß, was geschehen wäre, wenn sich gleichfalls nicht ein Freund in's Mittel geschlagen und das Mädchen für den Liebhaber mit Gewalt entführt hätte? Den Entschluß, miteinander zu sterben, hat Terenz in den bloßen Entschluß des Liebhabers, dem Mädchen nachzufliehen und Vater und Vaterland um sie zu verlassen, gemildert. Donatus sagt dieses ausdrücklich: „Menander legt ihm die Absicht bei zu sterben, Terenz zu fliehen.“[5] Aber sollte es in dieser Note des Donatus nicht Diphilus anstatt Menander heißen? Ganz gewiß, wie Peter Nannius[6]

---

2) Act V Sc. 9 V. 37 (übers. v. Herbst).

3) Vgl. St. LXX A. 7.

4) Prolog zu den Adelphen V. 6—11 (übers. v. Herbst; die in eckigen Klammern beigefügten Stellen hat Lessing weggelassen).

5) zu Act II Sc. IV V. 11 (Stallbaum vol. III p. 65); die Worte sind v. d. H. übersetzt.

6) **Petrus Nannius** oder, wie er eigentlich heißt, **Pieter Nanninck**, war 1500 zu Alkmaar geboren und wollte anfänglich Maler werden, widmete sich aber dann dem Studium der Philosophie und der alten Sprachen und wurde, nachdem er zu Löwen studirt, 1539 daselbst Professor am Collegium trium linguarum. In dieser Stellung verfaßte er außer zahlreichen Uebersetzungen griechischer Schriftsteller in's Lateinische auch einen Commentar zur Poetik des Horaz, sowie die von Lessing citirte: *Συμμικτῶν* sive Miscellaneorum decas cum auctario et retractionibus, Lovanii 1548. 8°. (abgedruckt auch in J. Gruteri Lampas artium sive fax liberalium artium h. e. thesaurus criti-

dieses schon angemerkt hat.(*) Denn der Dichter, wie wir gesehen, sagt es ja selbst, daß er diese ganze Episode von der Entführung nicht aus dem Menander, sondern aus dem Diphilus entlehnet habe; und das Stück des Diphilus hatte von dem Sterben sogar seinen Titel.[7]

Indeß muß freilich anstatt dieser von dem Diphilus entlehnten Entführung in dem Stücke des Menanders eine andere Intrigue gewesen sein, an der Aeschinus gleicher Weise für den Ktesipho Antheil nahm, und wodurch er sich bei seiner Geliebten in eben den Verdacht brachte, der am Ende ihre Verbindung so glücklich beschleunigte. Worin diese eigentlich bestanden, dürfte schwer zu errathen sein. Sie mag aber bestanden haben worin sie will, so wird sie doch gewiß eben so wohl gleich vor dem Stücke vorhergegangen sein, als die vom Terenz dafür gebrauchte Entführung. Denn auch sie muß es gewesen sein, wovon man noch überall sprach, als
Demea in die Stadt kam, auch sie muß die Gelegenheit und der Stoff 410
gewesen sein, worüber Demea gleich Anfangs mit seinem Bruder den Streit beginnet, in welchem sich beider Gemüthsarten so vortrefflich entwickeln.

— — — „Denn, was früher
Gescheh'n, das rechn' ich nicht. Was hat er aber
So eben angerichtet? —
'ne Thür zerschlagen und ein fremdes Haus
Gestürmt; — — — — — —

(*) Sylloge V. Miscell. cap. 10: „Den aufmerksamen Leser bitte ich zu erwägen, ob nicht anstatt Menander Diphilus zu lesen sei. Sicherlich ist entweder das ganze Lustspiel oder doch ein Theil des Arguments, das hier behandelt wird, wörtlich aus Diphilus herübergenommen. — Da somit des Diphilus Lustspiel vom „Zusammensterben" den Namen hat, und an der erwähnten Stelle gesagt wird, der Jüngling habe sterben wollen, woraus dann Terenz fliehen gemacht hat, so bin ich durchaus geneigt, zu glauben, daß dies Motiv dem Diphilus und nicht dem Menander entlehnt, und daß dem Stücke von eben dieser Absicht, mit dem Mädchen zusammen zu sterben, der Name: „Die miteinander Sterbenden" beigelegt worden ist."
[Uebers. v. d. H.].

---

cus. Francof. 1602—34. vol. I). Nannius starb 1557. (Näheres über ihn ist zu finden in Eckstein's Nomenclator philologorum, nach Nèves, Mémoire sur le Collège des trois langues à Louvain p. 149—156; vgl. auch J. Fr. Foppens in seiner Bibliotheca Belgica, tom. II. p. 994—996).

7) Bei den äußerst dürftigen Nachrichten, die von dem Stücke des Menander sowohl als dem des Diphilus auf uns gekommen sind, dürfte es schwer, ja unmöglich sein, die von Nannius aufgeworfene und von Lessing gebilligte Vermuthung als richtig zu erweisen. Wer sich über das Verhältniß des Terenzischen Stückes zu seinen Originalen weiter zu belehren wünscht, den verweisen wir (außer auf W. H. Grauert, Historische und philologische Analekten, Münster 1833, S. 124—147; W. Ihne, Quaestiones Terentianae, Bonn 1843 p. 25—38; W. Fielitz in Fleckeisen's Jahrbücher Bd. 97, S. 675—682 u. A.) besonders auf W. Teuffel, Studien und Charakteristiken, S. 285 ff.

Abscheulich sei's, ein schändlich Bubenstück,
Schreit alle Welt. Wie viele sagten mir's,
Wie ich hierher kam, Micio! — Die Stadt
Ist voll davon." — — —[8]

Nun habe ich schon gesagt, daß unser Verfasser diese gewaltsame Entführung in eine kleine Schlägerei verwandelt hat. Er mag auch seine guten Ursachen dazu gehabt haben; wenn er nur diese Schlägerei selbst nicht so spät hätte geschehen lassen. Auch sie sollte und müßte das sein, was den strengen Vater aufbringt. So aber ist er schon aufgebracht, ehe sie geschieht, und man weiß gar nicht, worüber? Er tritt auf und zankt ohne den geringsten Anlaß. Er sagt zwar:[9] „Alle Leute reden von der schlechten Aufführung „deines Sohnes; ich darf nur einmal den Fuß in die Stadt setzen, so höre „ich mein blaues Wunder."[10] Aber was denn die Leute eben jetzt reden, worin das blaue Wunder bestanden, das er eben jetzt gehört, und worüber er ausdrücklich mit seinem Bruder zu zanken kömmt, das hören wir nicht und können es auch aus dem Stücke nicht errathen. Kurz, unser Verfasser hätte den Umstand, der den Demea in Harnisch bringt, zwar verändern können, aber er hätte ihn nicht versetzen müssen! Wenigstens, wenn er ihn versetzen wollen, hätte er den Demea im ersten Akte seine Unzufriedenheit

---

8) Act I Sc. 2 V. 7—13 (übers. v. Herbst).

9) Act I Sc. 2 S. 13.

10) Die **blaue** Farbe, welche an sich keine scharf begränzte ist, wurde schon frühzeitig in unserer Sprache zur Umschreibung des Unbestimmten und Unzuverlässigen, der Ohnmacht und Bewußtlosigkeit ebenso als der bewußten und unbewußten Täuschung bildlich angewendet — vgl. Wörterbuch der Gebr. Grimm s. v. Zu jener ersten Bedeutung gehören Redensarten wie: „es wird mir blau vor den Augen" (so schon 1575 in Fischart's Gargantua), zur letzteren die Wendung im Texte: „sein blaues Wunder hören" (oder häufiger: „sehen"). Bereits bei Fischart (im „Bienenkorbe", also i. J. 1579) heißt „blauen Dunst machen" soviel als „lügen" (entsprechend dem französischen: faire des contes bleus); und im Holländischen bedeuten blaauwe bloempjes (d. i. blaue Blümchen) einfach „Lügen". Hierher gehört auch die volksthümliche Ausdrucksweise: „Einem etwas" oder „ein Blaues vormachen" — vgl. Schmeller, Bayrisches Wörterbuch s. v. Demnach bedeutet die von Romanus gebrauchte Redensart, die sich in Grimmelshausen's Simplicissimus, also i. J. 1669, bereits nachweisen läßt, in etwas derber Weise: „etwas Unerwartetes, kaum Glaubhaftes erleben." In diesem Sinne ist die Wendung noch heute in der Sprache des gewöhnlichen Lebens üblich, nicht minder auch in scherzhaften Gedichten, z. B. bei Bürger in seinen „Neuen weltlichen hochdeutschen Reimen" (Ausg. v. Tittmann, 1869, S. 61):

„Per dio, das bejah' ich,
Mein blaues Wunder sah ich!"

oder ganz so wie an unserer Stelle in dem Gedichte: „Schnick und Schnack" (a. a. O. S. 168):

„Ganz heimlich! O so wirst du gleich
Dein blaues Wunder hören."

mit der Erziehungsart seines Bruders nur nach und nach müssen äußern, nicht aber auf einmal damit herausplatzen lassen. —

Möchten wenigstens nur diejenigen Stücke des Menanders auf uns gekommen sein, welche Terenz genutzet hat! Ich kann mir nichts Unterrichtenders denken, als eine Vergleichung dieser griechischen Originale mit den lateinischen Copien sein würde.

Denn gewiß ist es, daß Terenz kein bloßer sklavischer Uebersetzer gewesen. Auch da, wo er den Faden des Menandrischen Stückes völlig beibehalten, hat er sich noch manchen kleinen Zusatz, manche Verstärkung oder Schwächung eines und des andern Zuges erlaubt, wie uns deren verschiedne 411
Donatus in seinen Scholien angezeigt. Nur Schade, daß sich Donatus immer so kurz und öfters so dunkel darüber ausdrückt, (weil zu seiner Zeit die Stücke des Menanders noch selbst in jedermanns Händen waren,) daß es schwer wird, über den Werth oder Unwerth solcher Terenzischen Künsteleien etwas Zuverlässiges zu sagen. In den Brüdern findet sich hiervon ein sehr merkwürdiges Exempel.

Hundertstes Stück.

Den 15. April 1768.

Demea, wie schon angemerkt, will im fünften Akte dem Micio eine Lection nach seiner Art geben. Er stellt sich lustig, um die andern wahre Ausschweifungen und Tollheiten begehen zu lassen; er spielt den Freigebigen, aber nicht aus seinem, sondern aus des Bruders Beutel; er möchte diesen lieber auf einmal ruiniren, um nur das boshafte Vergnügen zu haben, ihm am Ende sagen zu können: „Nun sieh, was du von deiner Gutherzigkeit „hast!“ So lange der ehrliche Micio nur von seinem Vermögen dabei zusetzt, lassen wir uns den hämischen Spaß ziemlich gefallen. Aber nun kömmt es dem Verräther gar ein, den guten Hagestolz mit einem alten verlebten Mütterchen zu verkuppeln. Der bloße Einfall macht uns Anfangs zu lachen; wenn wir aber endlich sehen, daß es Ernst damit wird, daß sich Micio wirklich die Schlinge über den Kopf werfen läßt, der er mit einer einzigen ernsthaften Wendung hätte ausweichen können, wahrlich, so wissen wir kaum mehr, auf wen wir ungehaltner sein sollen, ob auf den Demea oder auf den Micio. [1]

---

1) Act V Sc. 8 V. 2 ff. Die von Lessing behufs Controlle und Kritik seiner Uebersetzung beigefügten Originalstellen glaubten die Herausgeber weglassen zu dürfen.

412 Demea. Ja wohl ist das mein Wille! Wir müssen von nun an mit diesen guten Leuten nur eine Familie machen, wir müssen ihnen auf alle Weise aufhelfen, uns auf alle Art mit ihnen verbinden. —

Aeschinus. Das bitte ich, mein Vater.

Micio. Ich bin gar nicht dagegen.

Demea. Es schickt sich auch nicht anders für uns. — Denn erst ist sie seiner Frauen Mutter —

Micio. Nun dann?

Demea. Auf die nichts zu sagen; brav, ehrbar —

Micio. So höre ich.

Demea. Bei Jahren ist sie auch.

Micio. Ja wohl.

Demea. Kinder kann sie schon lange nicht mehr haben. Dazu ist niemand, der sich um sie bekümmerte; sie ist ganz verlassen.

Micio. Was will der damit?

Demea. Die mußt du billig heirathen, Bruder. Und du (zum Aeschinus) mußt ja machen, daß er es thut.

Micio. Ich? sie heirathen?

Demea. Du!

Micio. Ich?

Demea. Du! wie gesagt, du!

Micio. Du bist nicht klug.

Demea. (zum Aeschinus) Nun zeige, was du kannst! Er muß!

Aeschinus. Mein Vater —

Micio. Wie? — Und du, Geck, kannst ihm noch folgen?

413 Demea. Du streibest[2] dich umsonst, es kann nun einmal nicht anders sein.

Micio. Du schwärmst.

Aeschinus. Laß dich erbitten, mein Vater.

Micio. Rasest du? Geh!

Demea. O, so mach dem Sohne doch die Freude!

Micio. Bist du wohl bei Verstande? Ich, in meinem fünfundsechzigsten Jahre, noch heirathen? Und ein altes verlebtes Weib heirathen? Das könnet ihr mir zumuthen?

Aeschinus. Thu es immer: ich habe es ihnen versprochen.

Micio. Versprochen gar? — Bürschchen, versprich für dich, was du versprechen willst!

Demea. Frisch! Wenn es nun etwas wichtigeres wäre, warum er dich bäte?

---

2) zu streibest statt sträubest vgl. St. LXXXVII A. 19 a. E.

Micio. Als ob etwas wichtigers sein könnte, wie das?

Demea. So willfahre ihm doch nur!

Aeschinus. Sei uns nicht zuwider!

Demea. Fort, versprich!

Micio. Wie lange soll das währen?

Aeschinus. Bis du dich erbitten lassen.

Micio. Aber das heißt Gewalt brauchen.

Demea. Thu ein Uebriges, guter Micio.

Micio. Nun dann; — ob ich es zwar sehr unrecht, sehr abgeschmackt finde ob es sich schon weder mit der Vernunft, noch mit meiner Lebensart reimet, — weil ihr doch so sehr darauf besteht, es sei!

„Nein", sagt die Kritik,[3] „das ist zu viel! Der Dichter ist hier mit Recht zu tadeln. Das einzige, was man noch zu seiner Rechtfertigung sagen könnte, wäre dieses, daß er die nachtheiligen Folgen einer übermäßigen Gutherzigkeit habe zeigen wollen. Doch Micio hat sich bis dahin so liebenswürdig bewiesen, er hat so viel Verstand, so viele Kenntniß der Welt gezeigt, daß diese seine letzte Ausschweifung wider alle Wahrscheinlichkeit ist und den feinern Zuschauer nothwendig beleidigen muß. Wie gesagt also: der Dichter ist hier zu tadeln, auf alle Weise zu tadeln!"

Aber welcher Dichter? Terenz? oder Menander? oder beide? — Der neue englische Uebersetzer des Terenz, Colman,[4] will den größern Theil des Tadels auf den Menander zurückschieben, und glaubt aus einer Anmerkung 414
des Donatus beweisen zu können, daß Terenz die Ungereimtheit seines Originals in dieser Stelle wenigstens sehr gemildert habe. Donatus sagt nehmlich: Apud Menandrum senex de nuptiis non gravatur. Ergo Terentius *εὑρητικῶς*.[5]

---

3) Die Stelle scheint einem Commentar zu Terenz entlehnt zu sein; welchem jedoch, haben die Herausgeber nicht in Erfahrung gebracht.

4) derselbe, dessen bereits zu S. 73 f. gedacht ist. Seine Terence's Comedies translated into familiar blank verse erschienen zuerst London 1765, 4°, dann ebd. 1768, 8°, 2 Bde. und 1810, 8°. Da ein Exemplar dieser Uebersetzung den Herausgebern nicht vorlag, so konnten dieselben die von Lessing citirte Stelle nicht verificiren.

5) zu Act V Sc. 8 V. 15 (Stallbaum vol. III p. 203) z. D.: Bei Menander macht der Alte hinsichtlich der Heirath keine Schwierigkeiten. Folglich hat Terenz [bei welchem Micio wohl Schwierigkeiten macht und daher von Aeschinus ausdrücklich aufgefordert wird: Ne gravere d. i. Zeige dich nicht schwierig, nicht, wie Lessing ungenau oben Zl. 3 übersetzt: Sei uns nicht zuwider] den Stoff in erfinderischer Weise gestaltet." Die Lessingsche Uebersetzung mit: „Beim Menander fällt man dem Alten mit der Heirath nicht beschwerlich" hat, ganz abgesehen davon, daß sie durch keine Parallelstellen zu belegen ist (vgl. Krebs Antibarbarus[5] S. 509, s. v. gravare), wenig Ueberzeugendes. Gerade die intransitive Bedeutung des Deponens erscheint hier als die allein richtige. Vgl. auch Cosack, Materialien S. 420.

„Es ist sehr sonderbar," erklärt sich Colman, „daß diese Anmerkung „des Donatus so gänzlich von allen Kunstrichtern übersehen worden, da sie, „bei unserm Verluste des Menanders, doch um so viel mehr Aufmerksamkeit „verdienet. Unstreitig ist es, daß Terenz in dem letzten Akte dem Plane „des Menanders gefolgt ist; ob er nun aber schon die Ungereimtheit, den „Micio mit der alten Mutter zu verheirathen, angenommen, so lernen wir „doch vom Donatus, daß dieser Umstand ihm selber anstößig gewesen, und „er sein Original dahin verbessert, daß er den Micio alle den Widerwillen „gegen eine solche Verbindung äußern lassen, den er in dem Stücke des „Menanders, wie es scheinet, nicht geäußert hatte."

Es ist nicht unmöglich, daß ein Römischer Dichter nicht einmal etwas besser könne gemacht haben, als ein Griechischer. Aber der bloßen Möglichkeit wegen möchte ich es gern in keinem Falle glauben.

Colman meinet also, die Worte des Donatus: Apud Menandrum senex de nuptiis non gravatur hießen so viel, als: *beim Menander streibet sich der Alte gegen die Heirath nicht.* Aber wie, wenn sie das nicht hießen? Wenn sie vielmehr zu übersetzen wären, *beim Menander fällt man dem Alten mit der Heirath nicht beschwerlich?* Nuptias gravari würde zwar allerdings jenes heißen, aber auch de nuptiis gravari? In jener Redensart wird gravari gleichsam als ein Deponens gebraucht, in dieser aber ist es ja wohl das eigentliche Passivum und kann also meine Auslegung nicht allein leiden, sondern vielleicht wohl gar keine andere leiden, als sie.

Wäre aber dieses, wie stünde es dann um den Terenz? Er hätte sein Original so wenig verbessert, daß er es vielmehr verschlimmert hätte; er hätte die Ungereimtheit mit der Verheirathung des Micio durch die Weigerung desselben nicht gemildert, sondern sie selber erfunden. Terentius εὑρητικῶς! Aber nur, daß es mit den Erfindungen der Nachahmer nicht weit her ist!

Hundertunderstes, zweites, drittes und viertes Stück.

Den 19. April 1768.

415 Hundertunderstes bis viertes? — Ich hatte mir vorgenommen, den Jahrgang dieser Blätter nur aus hundert Stücken bestehen zu lassen. Zweiundfunfzig Wochen, und die Woche zwei Stück, geben zwar allerdings hundert-

undviere. Aber warum sollte unter allen Tagewerkern, dem einzigen wöchentlichen Schriftsteller kein Feiertag zu Statten kommen? Und in dem ganzen Jahre nur viere, ist ja so wenig!

Doch Dodsley und Compagnie[1] haben dem Publico in meinem Namen ausdrücklich hundert und vier Stück versprochen. Ich werde die guten Leute schon nicht zu Lügnern machen müssen.

Die Frage ist nur, wie fange ich es am besten an? — Der Zeug ist schon verschnitten; ich werde einflicken oder recken müssen. — Aber das klingt so stümpermäßig. Mir fällt ein, — was mir gleich hätte einfallen sollen, die Gewohnheit der Schauspieler, auf ihre Hauptvorstellung ein kleines Nachspiel folgen zu lassen. Das Nachspiel kann handeln, wovon es will, und braucht mit dem Vorhergehenden nicht in der geringsten Verbindung zu stehen. — So ein Nachspiel dann mag die Blätter nun füllen, die ich mir ganz ersparen wollte.

Erst ein Wort von mir selbst! Denn warum sollte nicht auch ein Nachspiel einen Prolog haben dürfen, der sich mit einem: „Als den Poeten es zuerst zum Schreiben drängte,[2] anfinge?

Als vor Jahr und Tag einige gute Leute hier den Einfall bekamen, einen Versuch zu machen, ob nicht für das deutsche Theater sich etwas mehr thun lasse, als unter der Verwaltung eines sogenannten Principals geschehen könne, so weiß ich nicht, wie man auf mich dabei fiel und sich träumen ließ, daß ich bei diesem Unternehmen wohl nützlich sein könnte? — Ich stand eben am Markte und war müßig; niemand wollte mich dingen,[3] ohne Zweifel, weil mich niemand zu brauchen wußte, bis gerade auf diese Freunde! — Noch sind mir in meinem Leben alle Beschäftigungen sehr gleichgültig gewesen; ich habe mich nie zu einer gedrungen oder nur erboten, aber auch die geringfügigste nicht von der Hand gewiesen,

---

1) Vgl. über diesen ganzen Abschnitt das in der Einleitung § 7 S. XXXIV ff. Gesagte. Daß unter Dodsley & Comp. nicht die berühmte englische Firma gleichen Namens gemeint ist, die seit 1735 in London bestand und sich bedeutende Verdienste um die Hebung und Förderung der englischen Literatur erwarb, liegt auf der Hand. Vielmehr hatte sich diesen Namen eine Vereinigung mehrerer deutscher Buchhändler (welcher? ist völlig unbekannt geblieben), angemaßt, die es sich zur Aufgabe machten, in „Bremen und Leipzig" neu erschienene Werke nachzudrucken und durch deren billigere Lieferung die Herausgeber sowohl wie die rechtmäßigen Verleger derselben in der empfindlichsten Weise zu schädigen. Diese Verbindung ließ denn auch — 1769 — einen Nachdruck der Hamburgischen Dramaturgie erscheinen und gab so Lessing Veranlassung zu seinen bittern Klagen, welchen er um so ungehinderter Luft machen konnte, da er persönlich ja in keiner Weise am Gewinne oder Verluste bei der Herausgabe der Dramaturgie betheiligt war.

2) Anfangsworte des Terenzischen Prologs zur Andria (übers. v. d. H.).

3) Diese Worte sind der Stelle im Evang. Matthäi Cap. XX V. 6 und 7 nachgebildet.

416 zu der ich mich aus einer Art von Prädilection erlesen zu sein glauben konnte.[4]

Ob ich zur Aufnahme des hiesigen Theaters concurriren wolle? darauf war also leicht geantwortet. Alle Bedenklichkeiten waren nur die: ob ich es könne? und wie ich es am besten könne?

Ich bin weder Schauspieler[5] noch Dichter.[6]

---

4) Vgl. St. XCIV A. 13.

5) Mit diesen Worten spielt Lessing ohne Zweifel auf die hämische Bemerkung an, die der Recensent der Dramaturgie, Herr Stl., in der Klotzschen Bibliothek Bd. III S. 42 gemacht hatte: — — „wünschte ich doch fast lieber, man hätte Lessingen nicht die Kritik, sondern die Direction der Hamburger Bühne übertragen." Sind somit die obigen Worte äußerlich der Abwehr gegen geflissentlichen Hohn entsprungen, so müssen sie doch ebenso beurtheilt werden, wie die unmittelbar darauf folgenden, mit denen Lessing auch den Dichterlorbeer zurückweist, d. h. sie sind auf ein richtiges Mittelmaß herabzusetzen. Denn Lessing war allerdings kein ausübender Künstler, aber er hatte von Jugend auf die Schauspielkunst mit Einsicht und Eifer studirt, und welche vollgehaltige und mächtig fördernde Bemerkungen er über deren Theorie in der Dramaturgie gemacht hat, stellt § 14 der Einleitung zusammen, wie auch ebenda in § 9 gezeigt worden ist, daß er mit Eckhof zusammen als der Stifter der deutschen Schauspielkunst gepriesen werden muß.

6) Erstaunt wird jeder denkende Leser bei diesen Worten innehalten und die Frage an sich richten: Wie ist dies zu verstehen? Haben wir es hier mit einem jener witzelnden Paradoxen zu thun, die bei Lessing nicht selten sind, mit Worten also, wie jene, durch die er, der im eminenten Sinne Gelehrte, selbst die Priesterbinde der Wissenschaft von sich weist: „Ich bin nicht gelehrt — ich möchte nicht gelehrt sein, und wenn ich es im Traume werden könnte", (Nachlaß, L.-M. Bd. XI, 2 S. 402). O nein! An unserer Stelle liegt kein spielendes Bekenntniß großartig-stolzer Bescheidenheit vor, noch weniger das Bestreben, durch eigene Herabsetzung das Lob Anderer herauszufordern. Wir meinen vielmehr, es liegt uns hier ein Wort vor, durch welches Lessing in wahrhaft bewundernswerther Selbsterkenntniß durch Schilderung seines eigensten Wesens seine innersten Herzensgedanken offenbart, also gleichsam aus der Dramaturgie die Summe zieht. Wer die Stelle freilich nicht verstehen will, wird sie gegen ihn verwenden können, und Lessing's Gegner haben dies von jenem Herrn Stl. an (vgl. vor. Anm. und Klotz, Bibliothek Bd. III S. 157 ff.) bis auf die neuesten Schmähschriften gegen den großen Denker reichlich gethan. Doch hier erweisen zu wollen, daß Lessing sich mit den Worten selbst bitteres Unrecht zugefügt hat, würde unnütze Mühe sein, da dies, wie jeder Freund Lessing's weiß, von weit berufener Hand wiederholt geschehen ist. Veranlaßt war der Dramaturgist allerdings zu dieser Aeußerung sowohl durch die Mißstimmung über das verunglückte Unternehmen als auch wegen Vereitlung mancher Hoffnungen, die er an jenes geknüpft hatte, veranlaßt ferner durch die Abneigung gegen eine Menge junger Dichter und Dichterlinge, welche damals eben auftauchten und sich im Vollbesitze poetischen Genies träumten; finden sie doch gleich darauf eine ebenso derbe als gerechte Abfertigung (vgl. S. 599—600). Aber Alles dies erklärt nur, warum Lessing so sprach, nicht aber, ob er Recht hat. Und dies hat er in seinem Sinne gewiß! Denn neben dem negativen Gehalte hatte die Dramaturgie in herrlicher Klarheit die Regeln des Dramas entwickelt und auf Shakespeare als das Muster dichterischer Vollkommenheiten hingewiesen. Somit lebte in Lessing ein Dichterideal, welchem Shakespeare so ziemlich nahe gekommen war, das er selbst allerdings nie erreicht hat. War

Man erweiset mir zwar manchmal die Ehre, mich für den letztern zu erkennen. Aber nur, weil man mich verkennt. Aus einigen dramatischen Versuchen, die ich gewagt habe, sollte man nicht so freigebig folgern. Nicht jeder, der den Pinsel in die Hand nimmt und Farben verquistet,[7] ist ein Maler. Die ältesten von jenen Versuchen sind in den Jahren hingeschrieben, in welchen man Lust und Leichtigkeit so gern für Genie hält. Was in den neueren erträgliches ist, davon bin ich mir sehr bewußt, daß ich es einzig und allein der Critik zu verdanken habe. Ich fühle die lebendige Quelle nicht in mir, die durch eigene Kraft sich empor arbeitet, durch eigene Kraft in so reichen, so frischen, so reinen Strahlen aufschießt; ich muß alles durch Druckwerk und Röhren aus mir herauf pressen. Ich würde so arm, so kalt, so kurzsichtig sein, wenn ich nicht einigermaßen gelernt hätte, fremde Schätze bescheiden zu borgen, an fremdem Feuer mich zu wärmen und durch die Gläser der Kunst mein Auge zu stärken. Ich bin daher immer beschämt oder verdrießlich geworden, wenn ich zum Nachtheil der Critik etwas las oder hörte. Sie soll das Genie ersticken, und ich schmeichelte mir, etwas von ihr zu erhalten, was dem Genie sehr nahe kömmt. Ich

---

doch Shakespeare der Dichter, welcher, ohne die Regeln zu kennen, sich ihrer gleichwohl mit dem Seherblicke des Genies bewußt wurde, und den sein Genius ebenso natürlich dichten hieß, wie er natürlich athmete. Lessing aber hatte bisher alle seine Werke nur auf dem Wege ernster und mühsamer Arbeit geliefert („alle sieben Tage sieben Zeilen!“ sagt er selbst im Hinblick auf seine erste Arbeit an Emilia Galotti, s. L.-M. Bd. XII S. 128), und er dachte sich wohl damals schon mit Recht, daß es ihm nie anders ergehen werde. Seiner Poesie Grundzug war eben die Wahrheit, zu der „die Schönheit nur als gefällige Freundin“ hinzutrat, „die ein reifer Geschmack, frei von aller Einseitigkeit, gewählt“ hatte. Somit war Lessing freilich nicht ein Dichter wie Shakespeare, nicht ein solcher Dichter, dessen Auge in „holdem Wahnsinn“, wie ihn die Musen verleihen (vgl. Plato im Phaedrus p. 245 A) „kaum auf der Erde weilt, und dessen Ohr den Einklang der Natur vernimmt“, dem des „Gesanges Wellen“ hervorströmen „aus nie entdeckten Quellen“, und da sind „wie der Sturmwind, der in den Lüften saust.“ Aber ein großer Dichter war er dennoch bereits damals schon, der, wenn er auch nicht ganz und allein von dionysischer Begeisterung getrieben wurde, doch dem Idealen einer klaren, vollkommnen, Herz und Geist gesund erhaltenden und gesund machenden Poesie nachstrebte, von dem endlich das goldene Wort Schiller's (Brief an Goethe v. 27. März 1801) voll gilt: „Das Bewußtlose mit dem Besonnenen vereinigt, macht den poetischen Künstler.“ Mit Recht lebt deshalb Lessing als Dichter im Herzen des deutschen Volkes fort, so daß Goethe später unter allgemeiner Zustimmung erklären konnte (Vgl. Unterredungen mit Eckermann Bd. III S. 229): „Lessing wollte den Titel eines Genies ablehnen, aber seine dauernden Wirkungen zeugen gegen ihn“, und ebenso wahr als schön prangen auf dem Denkmal Lessing's, das Rietschel's Meisterhand für Braunschweig schuf, die goldenen Lettern: „Dem großen Denker und Dichter das deutsche Vaterland.“

7) verquistet, mundartlich = verdirbt, ist jetzt kaum mehr gebräuchlich, findet sich jedoch schon im Althochdeutschen, vgl. Graff, Ahd. Sprachschatz Bd. IV p. 661.

bin ein Lahmer, den eine Schmähschrift auf die Krücke unmöglich erbauen kann [8]

Doch freilich, wie die Krücke dem Lahmen wohl hilft, sich von einem Orte zum andern zu bewegen, aber ihn nicht zum Läufer machen kann, so auch die Kritik. Wenn ich mit ihrer Hülfe etwas zu Stande bringe, welches besser ist, als es einer von meinen Talenten ohne Critik machen würde, so kostet es mich so viel Zeit, ich muß von andern Geschäften so frei, von unwillkürlichen Zerstreuungen so ununterbrochen sein, ich muß meine ganze Belesenheit so gegenwärtig haben, ich muß bei jedem Schritte alle Bemerkungen, die ich jemals über Sitten und Leidenschaften gemacht, so ruhig durchlaufen können, daß zu einem Arbeiter, der ein Theater mit Neuigkeiten unterhalten soll, niemand in der Welt ungeschickter sein kann als ich.

417 Was Goldoni für das italienische Theater that, der es in einem Jahre mit dreizehn neuen Stücken bereicherte,[9] das muß ich für das deutsche zu thun, folglich bleiben lassen. Ja, das würde ich bleiben lassen, wenn ich es auch könnte. Ich bin mißtrauischer gegen alle erste Gedanken, als De la Casa[10] und der alte Shandy [11] nur immer gewesen sind. Denn wenn ich sie auch

8) Wie man aus Gervinus a. a. O. Bd. IV[5] S. 467 ersieht, hat Lessing obiges Bild aus Young's St. XCVI A. 10 erwähnten Briefe On Original Composition entlehnt, wo es heißt: „Regeln sind wie Krücken, Hilfe für den Kranken, Hemmung für den Gesunden."

9) s. St. XII A. 12. Während der einen Theatersaison 1750 brachte Goldoni sogar sechzehn neue Stücke auf die Bühne.

10) **Giovanni della Casa** (aus Mugello bei Florenz, 1503—1556) widmete sich dem geistlichen Stande, wurde 1544 Erzbischof von Benevent und noch in demselben Jahre päpstlicher Nuntius zu Venedig, endlich unter Pabst Paul IV. 1555 geheimer Staatssecretair. Trotz dieser hohen Aemter führte er einen höchst unsittlichen und anstößigen Lebenswandel und seine von den Italienern zwar geschätzten Gedichte sind nur eine schwache Nachahmung Petrarca's mit zum Theil sehr schmutzigem Inhalte. Sein berühmtestes Werk Galateo, Trattato de' Costumi, eine Art Complimentirbuch, ist in mustergiltiger Prosa geschrieben und führt seinen Namen nach einem Bischofe Galateo oder Galeazzo Florimonte. Wie Cicero in seiner Schrift „Von den Pflichten" seinen Sohn, so läßt della Casa in diesem Werkchen einen treuherzigen Alten einen jungen Mann in der Kunst des Lebens unterrichten. Der systematische Inhalt dieser Schrift dürfte einen heutigen Leser kaum mehr interessiren. Doch wurde das Buch zu seiner Zeit schnell über die Gränzen Italiens hinaus bekannt, und i. J. 1597 erschien auch eine deutsche Uebersetzung desselben u. d. T.: „Des Joh. Casa Büchlein von erbarn und höflichen Sitten". Das Weitere ergiebt sich aus der folg. Anm.

11) Tristram Shandy ist der Hauptheld in einem berühmten Romane des Lawrence Sterne (s. St. VIII A. 3), der u. d. T.: The life and opinions of Tristram Shandy d. i. Leben und Meinungen Tristram Shandy's 1756—66 in 9 Theilen im Drucke erschien. Dieser Roman, das planlose Product einer regellosen Phantasie, zeichnet sich durch eine reiche Fülle höchst komischer Charaktere und eine unerschöpfliche Laune aus,

schon nicht für Eingebungen des bösen Feindes, weder des eigentlichen noch des allegorischen, halte,(*) so denke ich doch immer, daß die ersten Gedanken die ersten sind, und daß das Beste auch nicht einmal in allen Suppen obenauf zu schwimmen pflegt. Meine erste Gedanken sind gewiß kein Haar besser, als Jedermanns erste Gedanken, und mit Jedermanns Gedanken bleibt man am klügsten zu Hause.[12]

— Endlich fiel man darauf, selbst das, was mich zu einem so langsamen, oder, wie es meinen rüstigern Freunden scheinet,[13] so faulen

(*) Life and Opinions of Tristram Shandy vol. V [Chap. XVI, Originalausgabe] p. 74 f.): „Er meinte nämlich, wenn ein Christ ein Buch verfasse (nicht zu seiner Belustigung, sondern) bona fide in der Absicht und mit dem Vorsatze, es drucken zu lassen und herauszugeben, dann seien seine ersten Gedanken immer Versuchungen des Bösen. — Mein Vater fand an dieser Theorie Johann della Casa's außerordentlichen Gefallen, und hätte sie nicht seinem Glauben Gewalt angethan, so würde er gewiß zehn Morgen des besten Shandyschen Ackerlandes hingegeben haben, wenn er der Erfinder derselben gewesen wäre. — Da er die Ehre dieser Lehre ihrem Wortsinne nach nicht in Anspruch nehmen konnte, so begnügte er sich mit der allegorischen Bedeutung. — Anerzogenes Vorurtheil, so pflegte er zu sagen, ist der Böse." [Uebers. v. d. H.]

---

die sich darin gefällt, an den dünnen Faden der Erzählung die köstlichsten Perlen von Gefühl und Phantasie zu reihen. Unter die zahlreichen Entlehnungen aus ältern Quellen, die mit Unrecht von den Engländern diesem Romane zum Vorwurfe gemacht werden, gehört auch die Notiz, auf welche Lessing sich oben bezieht, und die er aus der Originalausgabe in seiner Anmerkung nur zum Theil wiedergiebt. Der jüngere Tristram erzählt nämlich a. a. O., sein Vater sei auf den Gedanken gekommen, eine Erziehungslehre für ihn zu schreiben. Zu diesem Behufe sammelte er alle seine zerstreuten Gedanken, Bemerkungen, Notizen und heftete sie zusammen. In ungefähr drei Jahren war er bis in die Mitte seines Werkes vorgeschritten. Immer mehr wuchs ihm der Stoff unter den Händen; nichtsdestoweniger gab er sich alle erdenkliche Mühe, sein vorgesetztes Ziel zu erreichen. Schritt für Schritt, Zeile für Zeile ging er mit derselben Vor- und Umsicht zu Werke, wie Johann de la Casa, Erzbischof von Benevent, bei der Abfassung seiner Galatea [so steht irrthümlich in allen Ausgaben], worauf Se. Eminenz vierzig Jahre ihres Lebens verwandte, obwohl das ganze Schriftchen nur einen sehr geringen Umfang hatte. Wie hat er dies angefangen? Er war ein talentvoller Mann, mit einer fruchtbaren Phantasie begabt, aber trotz dieser natürlichen Vorzüge, die ihn in seiner Galatea hätten vorwärts treiben müssen, lag er die ganze Zeit über unter einem Banne der Ohnmacht, so daß er während eines ganzen langen Sommertages nicht mehr als anderthalb Zeilen niederschreiben konnte. Diese Ohnmacht entsprang aus einer Ueberzeugung, die Se. Eminenz schwer bedrückte — und nun folgen die von Lessing auszugsweise citirten Worte, deren weitere Vervollständigung indessen das Verständniß der Lessingschen Textesstelle nicht erheischt.

12) Wenige Monate später äußert Lessing denselben Gedanken in einem Briefe an seinen Bruder (L.-M. Bd. XII S. 274): „Man muß nie schreiben, was einem zuerst in den Kopf kömmt."

13) Lessing bezieht sich hier auf eine Aeußerung, welche sein Freund Chr. Fel. Weiße in der Vorrede zu seinen Trauerspielen gethan hatte. Indem derselbe dort die Ursachen erörterte, warum es so wenig deutsche Trauerspiele gäbe, meinte er, es fehle den Deut-

Arbeiter macht, selbst das, an mir nutzen zu wollen: die Critik. Und so entsprang die Idee zu diesem Blatte.

Sie gefiel mir, diese Idee. Sie erinnerte mich an die Didaskalien[14] der Griechen, d. i. an die kurzen Nachrichten, dergleichen selbst Aristoteles von den Stücken der griechischen Bühne zu schreiben der Mühe werth gehalten. Sie erinnerte mich, vor langer Zeit einmal über den grundgelehrten

---

schen nicht am tragischen Genie, sondern einige Dichter seien „in der Morgenröthe ihres Witzes verblüht, andere lassen, wir wissen nicht, aus was für unglücklichen Ursachen, die Jahre des Genies vorbeifliehen." Damit war natürlich Lessing gemeint, der es sich daher auch nicht versagen konnte, bereits im 81. Literaturbriefe (L.=M. Bd. VI S. 203 f.) zu antworten: „Sind es wirklich tragische Genies, so verspreche ich mir von ihrer Verzögerung mehr Gutes als Schlimmes. Die Jahre der Jugend sind die Jahre nicht, von welchen wir tragische Meisterstücke erwarten dürfen. Alles, was auch der beste Kopf in dieser Gattung unter dem 30. Jahre leisten kann, sind Versuche. — — Man fange nicht eher an zu arbeiten, als bis man seiner Sache zum größten Theile gewiß ist! Und wenn kann man dieses sein? Wenn man die Natur, wenn man die Alten genugsam studiret hat."

14) Das Wort „Didaskalia" hat in seiner Bedeutung mehrfache Wandlungen durchmachen müssen. Zuerst bezeichnete es die Thätigkeit, welche die griechischen Dichter auf Einübung des Chores und der Schauspieler vor der Aufführung ihrer Stücke verwendeten. Da nun in Athen namentlich an den Festen zu Ehren des Weingottes Dionysos tragische wie komische Dichter mit einander um den Siegespreis kämpften, so stellte man im Theater Tafeln auf, welche die Namen der Dichter und ihrer Stücke trugen, dann die Angabe des Siegers und desjenigen (1.) Archonten, in dessen Jahre die Aufführung stattgefunden hatte, endlich auch den Namen dessen, welcher die Kosten zur Ausstattung des Chores hergegeben hatte (des Choregen), und die hauptsächlichsten Schauspieler. Diese Tafeln hießen ebenfalls Didaskalien. Daneben durfte der siegende Choreg einen Dreifuß zum Andenken an den gewonnenen Sieg dem Dionysos als Weihgeschenk in einer der Hauptstraßen Athens aufstellen, welche davon den Namen „Tripodes" erhielt; auch auf diesen Dreifüßen befanden sich Inschriften, welche den Namen des Choregen und der Phyle, aus welcher er stammte, den Archon, das Fest und den Dichter nannten. Von den oben erwähnten Tafeln sowohl wie von den Inschriften auf den Dreifüßen nahm man später Abschriften und legte in eigenen Büchern Sammlungen an, denen man auch wohl erklärende und ergänzende Zusätze beifügte. Auch auf diese übertrug sich dann der Name Didaskalie. Die erste bedeutende Schrift dieser Art soll Aristoteles verfertigt haben. Ihm folgten dann seine Schüler, namentlich Dikaearch (aus Messana auf Sicilien, um 320 v. Chr.) und die spätern Grammatiker, besonders der berühmte Alexandrinische Philolog Aristophanes von Byzanz (vgl. St. LXXXVII und LXXXVIII A. 11). Ueberreste solcher Aufzeichnungen haben sich erhalten und stehen noch heute als Einleitung vor den einzelnen griechischen Dramen. Auch bei den Römern gab es derartige Verzeichnisse, und bereits der Tragiker L. Attius (aus Rom, lebte um 170—104 v. Chr.) soll ein solches angefertigt haben. Was speciell die Didascalien des Terenz angeht, deren oben weiterhin gedacht wird, so gehen dieselben zurück auf eine unbekannte vollständigere Sammlung, die „aus Bühnenexemplaren der betreffenden Stücke von oder nach den Grammatikern des 7. Jahrhunderts der Stadt zusammengestellt sein mochte" (Näheres siehe bei W. Wilmanns, De didascaliis Terentianis, Berlin, 1864, 66 pp.; Alf. Kohl, Didascaliae Terentianae explicatae, Halle, 1865, 65 pp.; Dziatzko im Rhein. Mus. XX S. 570—598 u. XXI S. 64—92).

Casaubonus[15] bei mir gelacht zu haben, der sich, aus wahrer Hochachtung für das Solide in den Wissenschaften, einbildete, daß es dem Aristoteles vornehmlich um die Berichtigung der Chronologie bei seinen Didaskalien zu thun gewesen.(*) — Wahrhaftig, es wäre auch eine ewige Schande für den Aristoteles, wenn er sich mehr um den poetischen Werth der Stücke, mehr um ihren 418 Einfluß auf die Sitten, mehr um die Bildung des Geschmacks darin bekümmert hätte, als um die Olympiade, als um das Jahr der Olympiade, als um die Namen der Archonten, unter welchen sie zuerst aufgeführet worden!

Ich war schon Willens, das Blatt selbst Hamburgische Didaskalien zu nennen. Aber der Titel klang mir allzufremd, und nun ist es mir sehr lieb, daß ich ihm diesen vorgezogen habe. Was ich in eine Dramaturgie bringen oder nicht bringen wollte, das stand bei mir: wenigstens hatte mir Lione Allacci[16] desfalls nichts vorzuschreiben. Aber wie eine Didaskalie aussehen müsse, glauben die Gelehrten zu wissen, wenn es auch nur aus den noch vorhandenen Didaskalien des Terenz wäre, die eben dieser Casaubonus „kurz und elegant geschrieben" nennt.[17] Ich hatte weder Lust, meine

(*) Animadv. in Athenaeum libr. VI c. 7): „Das Wort Didaskalia bezeichnet gemeiniglich eine Schrift, in welcher auseinandergesetzt wird, wo, wann, wie und mit welchem Erfolge ein Stück gegeben worden ist. Wie sehr die Kritiker durch ihre Sorgfalt bei diesen Aufzeichnungen den alten Chronologen zu Hilfe kamen, das werden allein diejenigen zu schätzen wissen, denen bekannt ist, wie schwach und dürftig die Hilfsmittel derer sind, welche zuerst sich veranlaßt fühlten, die flüchtige Zeit planmäßig festzustellen. Dies hatte ohne Zweifel Aristoteles im Auge, als er seine Didaskalien verfaßte —" [Uebers. v. d. H.].

15) **Isaac Casaubonus** (aus Genf, 1559—1615), einer der größten französischen Gelehrten, hat sich großes Verdienst um zahlreiche Schriftsteller, namentlich griechischen, erworben, die er in vorzüglicher Weise edirte. Seine oben citirten: Animadversionum in Deipnosophistas libr. XV erschienen 1600 zu Lyon als besonderes Werk, nachdem der Text des Athenaeus mit einer lateinischen Uebersetzung (von Jac. Dalechamp) bereits drei Jahre vorher von ihm herausgegeben worden war. Die von tiefer Gelehrsamkeit zeugenden Anmerkungen erhoben den Ruhm des Verfassers auf den höchsten Gipfel.

16) **Lione Allacci** (oder Leo Allatius) geb. 1586 auf der Insel Chios, widmete sich, nachdem er im griechischen Collegium zu Rom seine Studien vollendet hatte, der Heilkunde, vertauschte aber bald darauf dieses Studium mit dem der humanistischen Wissenschaften. Im Jahre 1623 ertheilte ihm Pabst Gregor XV. den Auftrag, die demselben vom Kurfürsten Maximilian von Baiern geschenkte treffliche Heidelberger Bibliothek nach Rom überzuführen, und ernannte ihn später zu seinem Bibliothekar. In dieser Stellung starb er i. J. 1669. Wie seine übrigen Schriften, so ist auch seine Dramaturgia osia catalogo di tutti li Drammi, Comedie, Tragedie etc. con le varie edizioni, Rom 1666, 12° (mit Fortsetzung: Venedig 1755, 4°) nicht viel mehr als eine brauchbare Materialiensammlung, die nichts bietet als ein geordnetes Verzeichniß aller bis auf seine Zeit erschienenen Stücke. Lessing will also sagen, er habe zwar keine Dramaturgie nach Art der Allaccischen geschrieben, aber da er eben so gut wie der italienische Gelehrte sich Form und Titel seines Buches wählen könne, so kümmere es ihn wenig, wenn er von jenem abweiche.

17) a. a. O. p. 260 f. (Die Worte „—" sind v. d. H. übers.).

Didaskalien so kurz, noch so elegant zu schreiben, und unsere jetztlebende Casauboni würden die Köpfe trefflich geschüttelt haben, wenn sie gefunden hätten, wie selten ich irgend eines chronologischen Umstandes gedenke, der künftig einmal, wenn Millionen anderer Bücher verloren gegangen wären, auf irgend ein historisches Factum einiges Licht werfen könnte. In welchem Jahre Ludewigs des Vierzehnten oder Ludewigs des Funfzehnten, ob zu Paris oder zu Versailles, ob in Gegenwart der Prinzen vom Geblüte oder nicht der Prinzen vom Geblüte dieses oder jenes französische Meisterstück zuerst aufgeführet worden: das würden sie bei mir gesucht und zu ihrem großen Erstaunen nicht gefunden haben.

Was sonst diese Blätter werden sollten, darüber habe ich mich in der Ankündigung erkläret; was sie wirklich geworden, das werden meine Leser wissen. Nicht völlig das, wozu ich sie zu machen versprach; etwas anderes, aber doch, denke ich, nichts schlechteres.

„Sie sollten jeden Schritt begleiten, den die Kunst, sowohl des Dich-„ters als des Schauspielers, *hier* thun würde.“ [18]

Die letztere Hälfte bin ich sehr bald überdrüssig geworden.[19] Wir haben Schauspieler, aber keine Schauspielkunst. Wenn es vor Alters eine solche Kunst gegeben hat, so haben wir sie nicht mehr; sie ist verloren, sie muß ganz von neuem wieder erfunden werden. Allgemeines Geschwätze darüber hat man in verschiedenen Sprachen genug; aber specielle, von jedermann erkannte, mit Deutlichkeit und Präcision abgefaßte Regeln, nach
419 welchen der Tadel oder das Lob des Akteurs in einem besondern Falle zu bestimmen sei, deren wüßte ich kaum zwei oder drei. Daher kömmt es, daß alles Raisonnement über diese Materie immer so schwankend und vieldeutig scheinet, daß es eben kein Wunder ist, wenn der Schauspieler, der nichts als eine glückliche Routine hat, sich auf alle Weise dadurch beleidiget findet. Gelobt wird er sich nie genug, getadelt aber allezeit viel zu viel glauben; ja öfters wird er gar nicht einmal wissen, ob man ihn tadeln oder loben wollen. Ueberhaupt hat man die Anmerkung schon längst gemacht, daß die Empfindlichkeit der Künstler in Ansehung der Critik in eben dem Verhältnisse steigt, in welchem die Gewißheit und Deutlichkeit und Menge der Grundsätze ihrer Künste abnimmt. — So viel zu meiner und selbst zu deren Entschuldigung, ohne die ich mich nicht zu entschuldigen hätte.

Aber die erstere Hälfte meines Versprechens? Bei dieser ist freilich das *Hier* zur Zeit noch nicht sehr in Betrachtung gekommen, — und wie hätte es auch können? — Die Schranken sind noch kaum geöffnet, und man wollte die Wettläufer lieber schon bei dem Ziele sehen, bei einem

---

18) s. Ankündigung S. 5, Z. 20 u. 21 v. o.

19) s. St. XX A. 8 und St. XXV A. 2; vgl. dazu Einleitung § 5.

Ziele, das ihnen alle Augenblicke immer weiter und weiter hinausgesteckt wird? Wenn das Publikum fragt: was ist denn nun geschehen? und mit einem höhnischen Nichts sich selbst antwortet, so frage ich wiederum: und was hat denn das Publikum gethan, damit etwas geschehen könnte? Auch nichts; ja noch etwas schlimmers als nichts. Nicht genug, daß es das Werk nicht allein nicht befördert, es hat ihm nicht einmal seinen natürlichen Lauf gelassen. — Ueber den gutherzigen Einfall, den Deutschen ein Nationaltheater zu verschaffen, da wir Deutsche noch keine Nation sind! Ich rede nicht von der politischen Verfassung, sondern blos von dem sittlichen Charakter. Fast sollte man sagen, dieser sei: keinen eigenen haben zu wollen. Wir sind noch immer die geschwornen Nachahmer alles Ausländischen, besonders noch immer die unterthänigen Bewunderer der nie genug bewunderten Franzosen; alles, was uns von jenseit dem Rheine kömmt, ist schön, reizend, allerliebst, göttlich; lieber verleugnen wir Gesicht und Gehör, als daß wir es anders finden sollten; lieber wollen wir Plumpheit für Ungezwungenheit, Frechheit für Grazie, Grimasse für Ausdruck, ein Geklingle von Reimen für Poesie, Geheule für Musik uns einreden lassen, als im geringsten an der Superiorität zweifeln, welche dieses liebenswürdige Volk, dieses erste Volk in der Welt, wie es sich selbst sehr bescheiden zu nennen pflegt, in allem, was gut und schön und erhaben und anständig ist, von dem gerechten Schick- 420
sale zu seinem Antheile erhalten hat. —

Doch dieser Locus communis[20] ist so abgedroschen, und die nähere Anwendung desselben könnte leicht so bitter werden, daß ich lieber davon abbreche.

Ich war also genöthiget, anstatt der Schritte, welche die Kunst des dramatischen Dichters hier wirklich könnte gethan haben, mich bei denen zu verweilen, die sie vorläufig thun müßte, um sodann mit eins ihre Bahn mit desto schnellern und größern zu durchlaufen. Es waren die Schritte, welche ein Irrender zurückgehen muß, um wieder auf den rechten Weg zu gelangen und sein Ziel gerade in das Auge zu bekommen.

Seines Fleißes darf sich jedermann rühmen: ich glaube, die dramatische Dichtkunst studiert zu haben, sie mehr studiert zu haben, als zwanzig, die sie ausüben. Auch habe ich sie so weit ausgeübet, als es nöthig ist, um mitsprechen zu dürfen; denn ich weiß wohl, so wie der Maler sich von niemanden gern tadeln läßt, der den Pinsel ganz und gar nicht zu führen weiß, so auch der Dichter. Ich habe es wenigstens versucht, was er bewerkstelligen muß, und kann von dem, was ich selbst nicht zu machen vermag, doch urtheilen, ob es sich machen läßt. Ich verlange auch nur

---

20) Locus communis d. i. Gemeinplatz, ein alltäglicher, häufig angewendeter Satz oder Ausspruch.

eine Stimme unter uns, wo so mancher eine sich anmaßt, der, wenn er nicht dem oder jenem Ausländer nachplaudern gelernt hätte, stummer sein würde, als ein Fisch.

Aber man kann studieren und sich tief in den Irrthum hinein studieren. Was mich also versichert, daß mir dergleichen nicht begegnet sei, daß ich das Wesen der dramatischen Dichtkunst nicht verkenne, ist dieses, daß ich es vollkommen so erkenne, wie es Aristoteles aus den unzähligen Meisterstücken der griechischen Bühne abstrahiret hat. Ich habe von dem Entstehen, von der Grundlage der Dichtkunst dieses Philosophen meine eigene Gedanken, die ich hier ohne Weitläuftigkeit nicht äußern könnte.[21] Indeß steh' ich nicht an, zu bekennen (und sollte ich in diesen erleuchteten Zeiten auch darüber ausgelacht werden!), daß ich sie für ein eben so unfehlbares Werk halte, als die Elemente des Euklides[22] nur immer sind. Ihre Grundsätze sind eben so wahr und gewiß, nur freilich nicht so faßlich und daher mehr der Chicane ausgesetzt, als alles, was diese enthalten. Besonders getraue ich mir von der Tragödie, als über die uns die Zeit so ziem-
421 lich alles daraus gönnen wollen, unwidersprechlich zu beweisen, daß sie sich von der Richtschnur des Aristoteles keinen Schritt entfernen kann, ohne sich eben so weit von ihrer Vollkommenheit zu entfernen.[23]

Nach dieser Ueberzeugung nahm ich mir vor, einige der berühmtesten Muster der französischen Bühne ausführlich zu beurtheilen. Denn diese Bühne soll ganz nach den Regeln des Aristoteles gebildet sein, und besonders hat man uns Deutsche bereden wollen, daß sie nur durch diese Regeln die Stufe der Vollkommenheit erreicht habe, auf welcher sie die Bühnen aller neueren Völker so weit unter sich erblicke. Wir haben das auch lange

---

21) Es ist sehr zu bedauern, daß Lessing dies auch nicht anderswo gethan hat, da sich mit der von ihm selbst anerkannten (s. L.-M. Bd. III S. 402) fragmentarischen Gestalt der Aristotelischen Poetik die Unfehlbarkeit dieses Werkes schlecht in Einklang bringen läßt.

22) **Euklides**, der Mathematiker, lebte um 300 v. Chr. in Alexandria, woselbst er vor einer großen Zahl von Zuhörern, unter denen sich auch der König Ptolemaeus selbst befand, Mathematik lehrte und unter andern Schriften ein Werk: Elemente der reinen Mathematik, Στοιχεῖα, in dreizehn Büchern verfaßte, welches ausgezeichnet ist durch methodischen Gang und lichtvolle Klarheit und bis in die neuesten Zeiten als das Muster eines Lehrbuchs angesehen wird.

23) Diese Worte schrieb der Dramaturgist in absichtlichem Gegensatz zu Gerstenberg, der in seinem bereits citirten Aufsatze über Shakespeare (s. St. XCVI A. 10) gelehrt hatte, daß nach den Definitionen, die Aristoteles von der Tragödie und der Komödie gebe, allerdings Shakespeare's Tragödien keine Tragödien und seine Komödien keine Komödien seien; allein die Poetik des Aristoteles sei ein „ziemlich obenhin oder wenigstens nach sehr prekären Prämissen überdachtes" Werk. Darum „weg mit der Classification der bloßen Namen!"

so fest geglaubt, daß bei unsern Dichtern den Franzosen nachahmen eben so viel gewesen ist, als nach den Regeln der Alten arbeiten.

Indeß konnte das Vorurtheil nicht ewig gegen unser Gefühl bestehen. Dieses ward glücklicher Weise durch einige Englische Stücke aus seinem Schlummer erwecket, und wir machten endlich die Erfahrung, daß die Tragödie noch einer ganz andern Wirkung fähig sei, als ihr Corneille und Racine zu ertheilen vermocht. Aber geblendet von diesem plötzlichen Strahle der Wahrheit, prallten wir gegen den Rand eines andern Abgrundes zurück. Den englischen Stücken fehlten zu augenscheinlich gewisse Regeln, mit welchen uns die Französischen so bekannt gemacht hatten. Was schloß man daraus? Dieses: daß sich auch ohne diese Regeln der Zweck der Tragödie erreichen lasse; ja, daß diese Regeln wohl gar Schuld sein könnten, wenn man ihn weniger erreiche.

Und das hätte noch hingehen mögen! — Aber mit diesen Regeln fing man an, alle Regeln zu vermengen, und es überhaupt für Pedanterei zu erklären, dem Genie vorzuschreiben, was es thun, und was es nicht thun müsse.[24] Kurz, wir waren auf dem Punkte, uns alle Erfahrungen der

---

24) Dieser bittere Ausfall galt wohl zunächst Gerstenberg's Ugolino (vgl. Loebell, Vorlesungen III S. 248 f.). Zwar stimmt er nicht sehr mit dem Urtheile überein, welches Lessing in einem Briefe an Gerstenberg vom 25. Febr. 1768 (L.-M. Bd. XII S. 226—230), also ein Jahr vor der Abfassung unserer Stelle, ausspricht, allein ein unbedingtes Lob jenes Stückes enthält doch auch dieser Brief nicht, und sollte man nicht auch in demselben Manches auf Rechnung der Höflichkeit setzen dürfen? Interessant aber ist unsere Stelle jedenfalls in so fern, als sie mit den ersten Keim jener Abneigung birgt, die Lessing später wenn auch nicht öffentlich (vgl. Hettner, Deutsche Literaturgeschichte Bd. II² 1872 S. 531) so doch in vertrauten Briefen gegen die ganze Genieperiode, besonders aber gegen Goethe, der in seiner Jugend ja durchaus unter dem Einflusse derselben stand, aussprach. Wir erinnern hier nur an die zwei Stellen in den Briefen an seinen Bruder vom 20. April 1774 (L.-M. Bd. XII S. 492 und vom 11. November desselben Jahres (L.-M. Bd. XII S. 498). Und wer kennt nicht das berühmte Wort Lessing's (in seinem Nachlaß, bei L.-M. Bd. XI, 2 S. 403) über Goethe's „Götz von Berlichingen": „Er füllt Därme mit Sand und verkauft sie für Stricke. Wer? Etwa der Dichter, der den Lebenslauf eines Mannes in Dialogen bringt und das Ding für Drama ausschreit?" (vgl. dazu Boxberger in Gosche's Archiv für L.-Gesch. IV S. 113 f.). Auch „Werthers Leiden" widerten Lessing an: kein griechischer Jüngling würde sich so und darum das Leben genommen haben. — — „Also, lieber Goethe, noch ein Kapitelchen zum Schlusse; und je cynischer, je besser!" (Brief an Eschenburg vom 26. October 1774; L.-M. Bd. XII S. 497). Dieselbe Stimmung Lessing's spiegelt sich auch wider in einem Briefe Chr. Fel. Weiße's an Chr. Garve vom 4. März 1775 (mitgetheilt von Guhrauer in Lessing's Leben II, 2 S. 39): „Mit Goethens und seines Mitbruders Lenzens neuen Schauspielen war er [Lessing] äußerst unzufrieden. Ein Bischen Witz und Laune, sagte er, gelte ihm eben so viel als ein wenig Temperamentstugend, und der müsse ganz auf den Kopf gefallen sein, der, wenn er sich keiner Regel unterwerfen wolle, nicht eine Situation oder launigte Scene machen könne; ein schöner, durchdachter Plan und die geschickte Herbeiführung der Situatio-

vergangnen Zeit muthwillig zu verscherzen und von den Dichtern lieber zu verlangen daß jeder die Kunst auf's neue für sich erfinden solle.

Ich wäre eitel genug, mir einiges Verdienst um unser Theater beizumessen, wenn ich glauben dürfte, das einzige Mittel getroffen zu haben, diese Gährung des Geschmacks zu hemmen. Darauf los gearbeitet zu haben, darf ich mir wenigstens schmeicheln, indem ich mir nichts angelegner sein lassen, als den Wahn von der Regelmäßigkeit der französischen Bühne zu bestreiten. Gerade keine Nation hat die Regeln des alten Drama mehr ver-
422 kannt als die Franzosen. Einige beiläufige Bemerkungen, die sie über die schicklichste äußere Einrichtung des Drama bei dem Aristoteles fanden, haben sie für das Wesentliche angenommen, und das Wesentliche durch allerlei Einschränkungen und Deutungen dafür so entkräftet, daß nothwendig nichts anders als Werke daraus entstehen konnten, die weit unter der höchsten Wirkung blieben, auf welche der Philosoph seine Regeln calculirt hatte.

Ich wage es, hier eine Aeußerung zu thun, mag man sie doch nehmen, wofür man will! — Man nenne mir das Stück des großen Corneille, welches ich nicht besser machen wollte. Was gilt die Wette? —

Doch nein; ich wollte nicht gern, daß man diese Aeußerung für Prahlerei nehmen könne. Man merke also wohl, was ich hinzusetze: Ich werde es zuverlässig besser machen, — und doch lange kein Corneille sein, — und doch lange noch kein Meisterstück gemacht haben. Ich werde es zuverlässig besser machen, — und mir doch wenig darauf einbilden dürfen. Ich werde

---

nen mit der gehörigen Entwicklung gut ausgebildeter Charaktere erfordern mehr Genie." Als Wieland Lessing zur Mitarbeit an seinem „Deutschen Merkur" aufforderte, antwortet der letztere (am 8. Febr. 1775 L.-M. Bd. XII S. 507): „Was für Beiträge erwarten Sie von mir? Arbeiten des Genies? Alles Genie haben jetzt gewisse Leute in Beschlag genommen, mit welchen ich mich nicht gern auf einem Wege möchte finden lassen." Und in demselben Jahre schrieb Weiße an Uz (s. Biedermann, Deutschland im 17. Jahrhundert II, 2, 2. S. 358): „Lessing ist über Goethe's und seiner Compagnie Haupt- und Staatsaktionen sehr aufgebracht; er schwur das deutsche Drama zu rächen." Besonders verdrieße ihn Lenzens „Gewäsch" über das Theater. An Rammler aber schreibt Lessing am 12. Nov. 1774 (L.-M. Bd. XII S. 500): „Ein Meisterstück von Ihnen wird noch eben zurecht kommen, unser Theater von einem neuen Verderben zu retten." — „Zuletzt wollte Lessing von den Schauspielen jener Zeit gar nichts hören, er lehnte jedes Gespräch über das Theater ab; konnte er es nicht, so schlief er wohl darüber ein und sagte, wenn man ihn endlich erweckte, jenes bekannt gewordene lakonisch traurige Wort: „Sie geniren mich!" — War aber vollends von Genie die Rede — dann schlief er nicht, bediente sich auch keines kalten Witzwortes, sondern donnerte dazwischen. Der Widerwille gegen die „Genies", den er schon in Hamburg ausgesprochen, trat immer schärfer bei aller Gelegenheit heraus" (s. Franz Horn, Erinnerungen an Lessing, Gesellschafter 1827. 1. Juni; C. Humbert, Lessing's Stellung zur französ. Literatur, in Gosche's Archiv für Literaturgesch. 1872, Bd. II, S. 463).

nichts gethan haben, als was jeder thun kann, — der so fest an den Aristoteles glaubet, wie ich.

Ein Tonne für unsere kritische Wallfische! Ich freue mich im voraus, wie trefflich sie damit spielen werden. Sie ist einzig und allein für sie ausgeworfen; besonders für den kleinen Wallfisch in dem Salzwasser zu Halle! —[25]

Und mit diesem Uebergange, — sinnreicher muß er nicht sein, — mag denn der Ton des ernsthaftern Prologs in den Ton des Nachspiels verschmelzen, wozu ich diese letztern Blätter bestimmte. Wer hätte mich auch sonst erinnern können, daß es Zeit sei, dieses Nachspiel anfangen zu

---

25) Im Bewußtsein eine etwas parador scheinende Behauptung gewagt zu haben, die den Gegnern leicht eine Handhabe bieten könnte, ihn anzugreifen, kommt der Dramaturgist denselben zuvor. Er nennt sie „kritische Walfische", nicht unabsichtlich diejenigen Thiere im Bilde gebrauchend, deren Stumpfsinn und Geistesarmuth Veranlassung gab zu der Erzählung, daß die Jäger, um die Aufmerksamkeit des mächtigen Ungethüms von ihren Schiffen oder Booten abzulenken, demselben zum Spiele leere Tonnen zuwerfen, um sich so unbemerkt nähern und ihm die todbringende Harpune in den gewaltigen Leib schleudern zu können. Im Allgemeinen haben wir daher unter den „kritischen Walfischen" diejenigen zu verstehen, welche aus Ueberzeugung oder Berechnung an den Gesetzen der Regelmäßigkeit der französischen Tragödie festhielten, also die Gottschedianer, im Besondern aber alle die Gegner Lessing's, die ihm im Anhange des Prof. Klotz in Halle (daher in witziger Anspielung auf die dort befindlichen Salinen: der kleine Walfisch in dem „Salzwasser zu Halle") erstanden waren und sich gewaltig als unfehlbare Kritiker geberdeten. Hatte doch Lessing selbst schon in der Deutschen Bibliothek von Klotz (Bd. III S. 41—60, vgl. St. XCVI A. 11) durch einen Herrn Stl. eine ebenso hämische als ungerechtfertigte, gewissenlose und kenntnißarme Beurtheilung des ersten Theiles der Dramaturgie erfahren müssen. Er erwartet eine gleiche Kritik auch des zweiten Theiles, die denn auch in der That nicht auf sich warten ließ. Dieselbe steht ebenda Bd. IV S. 151—172, 485—512, und ist zum Theil in der Form eines fingirten Dialoges zwischen Lessing und dem Recensenten abgefaßt. Speciell auf obige Stelle antwortet Herr Stl. auf S. 169 f.: „Eine Tonne? Sie haben uns also ein Spielwerk geben wollen? Ihre ganze Dramaturgie (sie beruht ja auf dem Aristoteles und auf der Verachtung des Corneille) ist also ein Spaß? Paradoxa sind freilich nur Spielwerk. Oder meinen Sie, die Kunstrichter werden über ernsthafte und wichtige Sachen spotten? Wenn Sie nicht mit ihnen einig sind, und dies scheinen Sie hier zu befürchten, so nennen Sie das mit der Tonne spielen? Sie haben die Tonne einzig und allein für die Kunstrichter ausgeworfen? Also ist es hier Ihnen nicht um die Wahrheit zu thun, sondern nur den Kunstrichtern Händel zu machen? Und alle Kunstrichter verhalten sich zu Ihnen wie die Walfische zum Walfischfänger? — — Wozu verleitet Sie Ihre Wuth? Ist es Ihnen nicht möglich, mit denen in einem bescheidenen Tone zu reden, die nicht mit Ihnen von einerlei Gesinnung sind? Ihr Witz verleitet Sie aberwitzig zu werden. Wollen Sie Herrn Klotz, nach alter deutscher Gewohnheit, auf Schimpfwörter herausfordern? Wie niedrig! Wenn ich es nun erwiderte und Sie den Leviathan oder Behemoth in der Elbe nennte, wenn ich Voltairen nachahmte, der durch Ihre Sinngedichte aufgebracht aus Ihrem Namen Le singe [„der Affe"] machte (im Vorbeigehen gesagt, Ihr Betragen gegen Voltairen ist noch unverzeihlicher als das gegen Corneille), was käme heraus?" —

lassen, als eben der Herr Stl.,[26] welcher in der deutschen Bibliothek des Herrn Geheimerath Kloß[27] den Inhalt desselben bereits angekündiget hat? (*)

Aber was bekömmt denn der schnackische Mann in dem bunten Jäckchen, daß er so dienstfärtig mit seiner Trommel ist? Ich erinnere mich

(*) Neuntes Stück S. 60: [„Ich würde den zweiten Band anzeigen können, wenn nicht die Abhandlung wider die Buchhändler[28] (ich weiß nicht, ob Herr Nicolai darunter begriffen ist) dem Verfasser zu viel Arbeit machte, als daß er das Werk bald beschließen könnte“].

---

26) Wer sich unter diesen Buchstaben verbirgt, ist nicht möglich festzustellen. Es war damals bei allen wissenschaftlichen Zeitschriften Brauch, — und auch Lessing ist bekanntlich in seinen Literaturbriefen demselben gefolgt — sich bei allen Recensionen durch die Anonymität gegen alle etwaige Entgegnungen zu schützen. Wenn es a. a. O. S. 170 heißt: „Ueberdies, was kann Herr Kloß dafür, wenn ich Sie tadle? Er hat mir ebensowenig gewehrt, Sie zu loben. Und können Sie gar keinen Tadel vertragen?“ so könnte man zwar versucht sein zu glauben, daß der erwähnte Recensent nicht Kloß selber gewesen sei, sondern ein Anhänger desselben und Mitarbeiter an der Deutschen Bibliothek. Allein der ganze, persönlich so gereizte Ton, vor Allem aber die Niedrigkeit der Gesinnung scheinen doch dafür zu sprechen, daß der Kritiker kein anderer als Kloß selber war, der gewiß geflissentlich durch die erwähnten Worte einem Erkanntwerden vorzubeugen suchte.

27) **Christian Adolph Kloß** (aus Bischofswerda, 1738—1771), seit 1765 Professor in Halle und 1767 von Friedrich dem Großen zum Geheimrath ernannt, ist für uns nur als Herausgeber der Deutschen allgemeinen Bibliothek der schönen Wissenschaften (Halle 1767—1772) wichtig. Mit Lessing war er zuerst dadurch in Berührung gekommen, daß er ihn gebeten hatte, eine Recension des „Laokoon“ schreiben zu dürfen. Obwohl dieselbe im Allgemeinen sehr anerkennend ausgefallen war, so hielt Lessing, der unterdessen gemerkt haben mochte, wie der eitle und vorzeitig berühmt gewordene Mann das Maß seiner Begabung weit überschätzte und sich eine Stellung in der Literatur anmaßte, die ihm gar nicht zukam, es doch für gerathen, die Zusendung der Recension unbeantwortet zu lassen. Kloß fühlte sich dadurch auf's Tiefste verletzt. Wenig bedenklich in der Wahl seiner Mittel, wenn es galt, seinen Ehrgeiz und seine Rachsucht zu befriedigen, eröffnete er eine Fehde gegen seinen großen Gegner, indem er in seiner „Bibliothek“ dessen dramaturgische Thätigkeit in Hamburg auf das Boshafteste angriff oder angreifen ließ; denn selbst wenn die mit Stl. unterzeichnete Recension wirklich nicht von ihm herrühren sollte, so war sie doch sicherlich im Wesentlichen von ihm eingegeben und nicht ohne sein Zuthun erschienen. Wie dann Lessing den hingeworfenen Handschuh aufnahm und in den „Antiquarischen Briefen“ das angemaßte Ansehen des eingebildeten Ignoranten vernichtete, ist bekannt. Damals, als Lessing obige Worte schrieb, arbeitete er bereits an seinen Streitschriften gegen Kloß.

28) Dies kann sich nur auf das Fragment beziehen, welches sich in Lessing's Nachlaß befand und den Titel führt: „Leben und leben lassen. Ein Projekt für Schriftsteller und Buchhändler.“ In dieser kurzen Abhandlung, welche aus einer Einleitung und drei Bruchstücken besteht (s. L.-M. Bd. XI, 2 S. 208—213; Hempelsche Ausgabe Bd. XIX S. 577—585, von Redlich) wird der Selbstverlag als einziges Mittel gegen die buchhändlerische Ausbeutung vertheidigt. Innere Gründe machen es freilich wahrscheinlich, daß das Fragment erst nach 1772 entstanden ist (vgl. Redlich a. a. O. S. 580 A. 1). Demnach müßte die Kenntniß des Recensenten auf mündliche Aeußerungen Lessing's zurückgeführt werden.

nicht, daß ich ihm etwas dafür versprochen hätte. Er mag wohl blos zu seinem Vergnügen trommeln, und der Himmel weiß, wo er alles her hat, was die liebe Jugend auf den Gassen, die ihn mit einem bewundernden Ah! nachfolgt, aus der ersten Hand von ihm zu erfahren bekömmt. Er muß einen Wahrsagergeist haben, Trotz der Magd in der Apostelgeschichte.[29] Denn wer hätte es ihm sonst sagen können, daß der Verfasser der Dramaturgie auch mit der Verleger derselben ist?[30] Wer hätte ihm sonst die geheimen Ursachen entdecken können, warum ich der einen Schauspielerin 423
eine sonore Stimme beigelegt und das Probestück einer andern so erhoben habe?[31] Ich war freilich damals in beide verliebt, aber ich hätte doch nimmermehr geglaubt, daß es eine lebendige Seele errathen sollte. Die Damen können es ihm auch unmöglich selbst gesagt haben, folglich hat es mit dem Wahrsagergeiste seine Richtigkeit![32] Ja, weh uns armen Schriftstellern, wenn unsere hochgebietende Herren, die Journalisten und Zeitungsschreiber, mit solchen Kälbern pflügen wollen.[33] Wenn sie zu ihren Beurtheilungen, außer ihrer gewöhnlichen Gelehrsamkeit und Scharfsinnigkeit, sich auch noch solcher Stückchen aus der geheimsten Magie bedienen wollen, wer kann wider sie bestehen?

„Ich würde“, schreibt dieser Herr Stl.[34] aus Eingebung seines Kobolts, „auch den zweiten Band der Dramaturgie anzeigen können, wenn nicht die

29) Apostelgeschichte Cap. XVI V. 16—18; die dort erwähnte Magd hatte gleichfalls einen Wahrsagergeist, den Paulus ihr austrieb.

30) Während auf dem Titel der Originalausgabe der Dramaturgie die Worte zu lesen waren: „Hamburg. — In Comission bei J. H. Cramer in Bremen“, heißt es in Klotz' Bibliothek Bd. III S. 41: „Hamburgische Dramaturgie. Erster Theil, bei Lessing und Boden und“ — denn so leicht nahm man es mit dem Nachdruck — „bei Dodsley und Compagnie: mit allergnädigsten Freiheiten.“ — Lessing's höhnende Bemerkungen über Stl.'s Wahrsagergeist beantwortet jener (Klotz' Bibliothek, Bd. IV S. 171): „Was Sie in allen Gesellschaften in Leipzig gesagt hatten, das zu erfahren, gehörte weder Wahrsagergeist noch Spions.“ Und auf die Frage: „Denn wer hätte es“ ꝛc. erwiderte Stl.: „Das sächsische Privilegium.“

31) Herr Stl., der Recensent des ersten Theils, hatte a. a. O. S. 59 gesagt: „Einige haben ihn der Parteilichkeit sowohl im Tadel z. E. S. 26, als im Lobe z. E. bei der sonoren Stimme der Madame Löwen, oder bei der Erhebung der Mademoiselle Felbrich beschuldigen wollen. Alles dies sammt den geheimen Ursachen, die davon angegeben werden, will ich ununtersucht lassen.“

32) In der Recension des zweiten Theils a. a. O. S. 171 beruft sich Herr Stl. auf „das Gerücht“ als seine Quelle, und deshalb habe er es auch „für nichts gewisses ausgegeben.“ Dann fügt er die lächerliche Entschuldigung hinzu: „Das Gerücht mag wahr oder falsch sein, ich mußte es anzeigen, um das übertriebene Lob dieser beiden Schauspielerinnen nur einigermaßen begreifen zu machen.“

33) d. h. sich solcher Mittel bedienen wollen! Vgl. Buch der Richter Cap. XIV V. 18.

34) an der von Lessing selbst auf vor. Seite angezogenen Stelle.

„Abhandlung wider die Buchhändler dem Verfasser zu viel Arbeit machte, „als daß er das Werk bald beschließen könnte."

Man muß auch einen Kobolt nicht zum Lügner machen wollen, wenn er es gerade einmal nicht ist. Es ist nicht ganz ohne, was das böse Ding dem guten Stl. hier eingeblasen. Ich hatte allerdings so etwas vor. Ich wollte meinen Lesern erzählen, warum dieses Werk so oft unterbrochen worden, warum in zwei Jahren erst, und noch mit Mühe, so viel davon fertig geworden, als auf ein Jahr versprochen war. Ich wollte mich über den Nachdruck beschweren, durch den man den geradesten Weg eingeschlagen, es in seiner Geburt zu ersticken. Ich wollte über die nachtheiligen Folgen des Nachdrucks überhaupt einige Betrachtungen anstellen. Ich wollte das einzige Mittel vorschlagen, ihm zu steuern. — Aber das wäre ja sonach keine Abhandlung wider die Buchhändler geworden? Sondern vielmehr für sie, wenigstens der rechtschaffenen Männer unter ihnen, und es giebt deren. Trauen Sie, mein Herr Stl., ihrem Kobolte also nicht immer so ganz! Sie sehen es, was solch Geschmeiß des bösen Feindes von der Zukunft noch etwa weiß, das weiß es nur halb. —

Doch nun genug dem Narren nach seiner Narrheit geantwortet, damit er sich nicht weise dünke. Denn eben dieser Mund sagt: antworte dem Narren nicht nach seiner Narrheit, damit du ihm nicht gleich werdest![35] Das ist: antworte ihm nicht so nach seiner Narrheit, daß die Sache selbst darüber vergessen wird, als wodurch du ihm gleich werden würdest. Und
424 so wende ich mich wieder an meinen ernsthaften Leser, den ich dieser Possen wegen ernstlich um Vergebung bitte.

Es ist die lautere Wahrheit, daß der Nachdruck, durch den man diese Blätter gemeinnütziger machen wollen, die einzige Ursache ist, warum sich ihre Ausgabe bisher so verzögert hat, und warum sie nun gänzlich liegen bleiben. Ehe ich ein Wort mehr hierüber sage, erlaube man mir, den Verdacht des Eigennutzes von mir abzulehnen. Das Theater selbst hat die Unkosten dazu hergegeben, in Hoffnung, aus dem Verkaufe wenigstens einen ansehnlichen Theil derselben wieder zu erhalten. Ich verliere nichts dabei, daß diese Hoffnung fehl schlägt. Auch bin ich gar nicht ungehalten darüber, daß ich den zur Fortsetzung gesammelten Stoff nicht weiter an den Mann bringen kann. Ich ziehe meine Hand von diesem Pfluge eben so gern wieder ab, als ich sie anlegte. Klotz und Consorten wünschen ohnedem, daß ich sie nie angelegt hätte;[36] und es wird sich leicht einer unter ihnen finden,

---

35) Vgl. Sprüche Salomonis Cap. XXVI V. 4—5.

36) Dies sei eine Lüge, behauptet Herr Stl. a. a. O. S. 172; im Gegentheil, sie beklagten es, „daß er aus Eigensinn seine Hand so bald abziehe." Allein zeigt nicht jede Seite jener hämischen Kritik, wie wenig aufrichtig es mit diesem Bedauern gemeint war?

der das Tageregister einer mißlungenen Unternehmung bis zu Ende führet und mir zeiget, was für einen periodischen Nutzen ich einem solchen periodischen Blatte hätte ertheilen können und sollen.[37]

Denn ich will und kann es nicht bergen, daß diese letzten Bogen fast ein Jahr später niedergeschrieben worden, als ihr Datum besagt. Der süße Traum, ein Nationaltheater hier in Hamburg zu gründen, ist schon wieder verschwunden, und so viel ich diesen Ort nun habe kennen lernen, dürfte er auch wohl gerade der sein, wo ein solcher Traum am spätesten in Erfüllung gehen wird.

Aber auch das kann mir sehr gleichgültig sein! — Ich möchte überhaupt nicht gern das Ansehen haben, als ob ich es für ein großes Unglück hielte, daß Bemühungen vereitelt worden, an welchen ich Antheil genommen. Sie können von keiner besondern Wichtigkeit sein, eben weil ich Antheil daran genommen. Doch wie, wenn Bemühungen von weiterm Belange durch die nehmlichen Undienste[38] scheitern könnten, durch welche meine gescheitert sind? Die Welt verliert nichts, daß ich anstatt fünf und sechs Bände Dramaturgie nur zwei an's Licht bringen kann.[39] Aber sie könnte verlieren, wenn einmal ein nützlicheres Werk eines bessern Schriftstellers eben so in's Stecken geriethe,[40] und es wohl gar Leute gäbe, die einen ausdrücklichen Plan darnach machten, daß auch das nützlichste, unter ähnlichen Umständen unternommene Werk verunglücken sollte und müßte.

In diesem Betracht stehe ich nicht an und halte es für meine Schul- 425
digkeit dem Publico ein sonderbares Complot zu denunciren. Eben diese

37) Anspielung auf das, was St. XCVI A. 11 Z. 7 aus der Recension des Herrn Stl. mitgetheilt wird.

38) Undienst, mundartlich, = schlechter Dienst, eine Anderen nachtheilige Handlung.

39) Lessing trug sich wirklich lange Zeit, als das Hamburger Unternehmen schon rettungslos seinem Ruine entgegenging, mit dem Gedanken, eine Fortsetzung der Dramaturgie zu liefern, so daß fünf oder sechs Bände des Werkes herausgekommen wären. Der klarste Beweis dafür ist der, daß er sich die Liste der Aufführungen des Jahres 1768 von der Wiedereröffnung der Bühne am 13. Mai jenes Jahres bis zum 25. November, wo die Seylersche Entreprise definitiv Bankerott machte, von einem Verzeichnisse, das sich Löwen angelegt hatte, abschrieb. Dieses Verzeichniß hat Boxberger (Grotesche Ausgabe Bd. VI, 1876, Einleitung S. XIII—XVI) zuerst aus den Breslauer Papieren abgedruckt; Redlich aber hat dann mit unwiderleglicher Klarheit theils das Verhältniß dieses Verzeichnisses zu einem anderen, das Lessing selbst gemacht hat und das die Vorstellungen vom 1. Juli bis zum 4. December 1767 umfaßt (bei Boxberger a. a. O. S. XVII—XXI), erörtert, als auch beide Verzeichnisse, in vielfach verbesserter Gestalt und mit lehrreichen Anmerkungen versehen, in den 19. Band der Hempelschen Lessing-Ausgabe unter „Nachträge" S. 645 —657 mit aufgenommen.

40) in's Stecken gerathen, mundartlich und wenig gebräuchlich für: in's Stocken gerathen.

Dodsley und Compagnie, welche sich die Dramaturgie nachzudrucken erlaubet, lassen seit einiger Zeit einen Aufsatz, gedruckt und geschrieben, bei den Buchhändlern umlaufen, welcher von Wort zu Wort so lautet:

Nachricht an die Herren Buchhändler.

Wir haben uns mit Beihülfe verschiedener Herren Buchhändler entschlossen, künftig denjenigen, welche sich ohne die erforderlichen Eigenschaften in die Buchhandlung mischen werden (wie es, zum Exempel, die neuaufgerichtete in Hamburg und anderer Orten vorgebliche Handlungen mehrere), das Selbstverlegen zu verwehren und ihnen ohne Ansehen nachzudrucken; auch ihre gesetzten Preise alle Zeit um die Hälfte zu verringern. Die diesem Vorhaben bereits beigetretene Herren Buchhändler, welche wohl eingesehen, daß eine solche unbefugte Störung für alle Buchhändler zum größten Nachtheil gereichen müsse, haben sich entschlossen, zu Unterstützung dieses Vorhabens eine Casse aufzurichten, und eine ansehnliche Summe Geld bereits eingelegt, mit Bitte, ihre Namen vorerst noch nicht zu nennen, dabei aber versprochen, selbige ferner zu unterstützen. Von den übrigen gutgesinnten Herren Buchhändlern erwarten wir demnach zur Vermehrung der Casse desgleichen, und ersuchen auch unsern Verlag bestens zu recommandiren. Was den Druck und die Schönheit des Papiers betrifft, so werden wir der Ersten nichts nachgeben, übrigens aber uns bemühen, auf die unzählige Menge der Schleichhändler genau Acht zu geben, damit nicht jeder in der Buchhandlung zu höcken und zu stören[41] anfange. So viel versichern wir so wohl als die noch zutretende Herren Mitcollegen, daß wir keinem rechtmäßigen Buchhändler ein Blatt nachdrucken werden; aber dagegen werden wir sehr aufmerksam sein, so bald jemanden von unserer Gesellschaft ein Buch nachgedruckt wird, nicht allein dem Nachdrucker hinwieder allen Schaden zuzufügen, sondern auch nicht weniger denenjenigen Buchhändlern, welche ihren Nachdruck zu verkaufen sich unterfangen. Wir ersuchen demnach alle und jede Herren Buchhändler dienstfreundlichst, von alle Arten des Nachdrucks in einer Zeit von einem Jahre, nachdem wir die Namen der ganzen Buchhändlergesellschaft gedruckt angezeigt haben werden, sich los zu machen, oder zu erwarten, ihren besten Ver-
426 lag für die Hälfte des Preises oder noch weit geringer verkaufen zu

41) höcken und stören, zwei provinzielle Ausdrücke, die verächtlich den „Pfuscher“ kennzeichnen sollen. Höcken oder höken, auch hökern geschrieben, heißt soviel als Kleinhandel treiben, während stören, sinnverwandt mit stöbern, gebraucht wird, um das unordentliche Herumfahren, Durcheinanderwerfen zu bezeichnen. Daher findet sich stören auch im Sinne von: umherziehen, insbesondere um durch Hausiren sich gegen die Handwerksordnung ein Verdienst zu verschaffen.

sehen. Denenjenigen Herren Buchhändlern von unsre Gesellschaft aber, welchen etwas nachgedruckt werden sollte, werden wir nach Proportion und Ertrag der Casse eine ansehnliche Vergütung wiederfahren zu lassen nicht ermangeln. Und so hoffen wir, daß sich auch die übrigen Unordnungen bei der Buchhandlung mit Beihülfe gutgesinnter Herren Buchhändler in kurzer Zeit legen werden.

Wenn die Umstände erlauben, so kommen wir alle Oster-Messen selbst nach Leipzig, wo nicht, so werden wir doch desfalls Commission geben. Wir empfehlen uns deren guten Gesinnungen und verbleiben Deren getreuen Mitcollegen J. Dodsley und Compagnie.

Wenn dieser Aufsatz nichts enthielte, als die Einladung zu einer genauern Verbindung der Buchhändler, um dem eingerissenen Nachdrucke unter sich zu steuern, so würde schwerlich ein Gelehrter ihm seinen Beifall versagen. Aber wie hat es vernünftigen und rechtschaffenen Leuten einkommen können, diesem Plane eine so strafbare Ausdehnung zu geben? Um ein Paar armen Hausdieben das Handwerk zu legen, wollen sie selbst Straßenräuber werden? „Sie wollen dem nachdrucken, der ihnen nachdruckt." Das möchte sein, wenn es ihnen die Obrigkeit anders erlauben will,[42] sich auf diese Art selbst zu rächen. Aber sie wollen zugleich das

42) Auf Grund einer Monographie von J. Jolly (Die Lehre vom Nachdruck. Nach den Beschlüssen des deutschen Bundes dargestellt. Beilageheft zum Archiv für civilistische Praxis, Bd. XXXV, Heidelberg 1852) giebt Guhrauer a. a. O. II, 1 S. 226 f. eine kurze Erörterung der einschlägigen Bestimmungen, der wir Folgendes entnehmen: „Seit Luther bis herab zu Kant und der jüngsten Gesetzgebung in Deutschland ist der Nachdruck von den erleuchtetsten Geistern unter Philosophen und Rechtsgelehrten aus Gesichtspunkten des Rechts und der Billigkeit verurtheilt worden, nur daß die Schwierigkeit scharfer Bestimmungen des gemeinen Rechts und deren folgerichtiger Anwendung auf den Begriff geistiger Erzeugnisse in Kunst und Wissenschaft; andererseits engherzige cameralistische Rücksichten es erschwerten, den Forderungen höherer Rechte mit Bezug auf Verlagsrecht und Nachdruck Folge und Nachdruck zu geben. Zu Lessing's Zeit herrschte in diesem Gebiete die größte Willkühr und Verwirrung. Kaiser Joseph II. erlaubte in seinen Staaten den Nachdruck aus demselben merkantilischen Princip, als er die Einfuhr der Heringe verbot — um das Geld im Lande zu erhalten — ohne auch selbst solche Bücher, denen er selbst als Reichsoberhaupt Schutzbriefe verliehen hatte, hiervon auszunehmen; die kaiserlichen Privilegien sollten sich eben nur auf die nicht-österreichischen Länder erstrecken und in diesen aufrecht erhalten werden. Vielleicht nun war die Sache von Dodsley und Comp., von Lessing mit aller ihm zu Gebote stehenden Kraft vor das Gericht der Oeffentlichkeit gezogen, nicht ohne Einfluß auf das kursächsische Gesetz gegen den Nachdruck vom 18. December 1773, welches auch die auswärtigen rechtmäßigen Verleger schützte, inwiefern eine Gleichheit in ihrem Lande gegen die sächsischen Unterthanen beobachtet würde. Aber erst nach dem Tode Joseph's II. wurden zu einem allgemeinen Reichsgesetze gegen den Nachdruck Einleitungen getroffen; auf den Antrag von Kur-Mainz, mit Unterstützung von Kur-Brandenburg, wurde in der Wahlkapitulation Kaiser Leopold's II. die Hebung des deutschen Buchhandels durch die völlige Unterdrückung des Nachdrucks in Aussicht gestellt. Zur Aus-

Selbst-Verlegen verwehren. Wer sind die, die das verwehren wollen? Haben sie wohl das Herz, sich unter ihren wahren Namen zu diesem Frevel zu bekennen? Ist irgendwo das Selbst-Verlegen jemals verboten gewesen? Und wie kann es verboten sein? Welch Gesetz kann dem Gelehrten das Recht schmälern, aus seinem eigenthümlichen Werke alle den Nutzen zu ziehen, den er möglicher Weise daraus ziehen kann? „Aber sie mischen sich ohne die erforderlichen Eigenschaften in die Buchhandlung.“ Was sind das für erforderliche Eigenschaften? Daß man fünf Jahre bei einem Manne Pakete zubinden gelernt, der auch nichts weiter kann, als Pakete zubinden?[43] Und wer darf sich in die Buchhandlung nicht mischen? Seit wenn ist der Buchhandel eine Innung? Welches sind seine ausschließenden Privilegien? Wer hat sie ihm ertheilt?

---

führung kam es dessenungeachtet nicht“ Erst nach Auflösung des deutschen Reichs wurde allmählich durch die einzelnen Regierungen nach dem Vorgange des preußischen Landrechts (1794) die Regelung dieser Verhältnisse „so weit angebahnt, daß endlich durch die Beschlüsse des deutschen Bundes (vom 9. November 1837 und 19. Juni 1845) diese Lebensfrage für Literatur und Wissenschaft einer ausreichenden Lösung zugeführt wurde.“ Zum Schlusse sei hier nur noch daran erinnert, daß jetzt durch das Reichsgesetz vom 11. Juni 1870, betreffend das Urheberrecht an Schriftwerken u. s. w., besonders durch § 4 und 5 daselbst, dem Nachdrucke mit wirksamen Strafen entgegengetreten wird.

43) Nicolai, der als Buchhändler und Freund Lessing's sich berufen fühlte, einerseits für die Ehre seiner Standesgenossen einzutreten, andererseits aber auch Lessing vor Plänen zu warnen, die seiner eigenen bessern Einsicht in den buchhändlerischen Vertrieb unausführbar erschienen, hatte schon frühzeitig Lessing beziehungsweise Bode, welche selbst die großes Aufsehen erregende Dramaturgie unordentlich expedirten und nicht einmal dafür Sorge trugen, daß in Leipzig, dem Mittelpunkte des deutschen Buchhandels, Exemplare zu haben waren, darauf aufmerksam gemacht, daß sie nur selbst sich dadurch schadeten. Allein Lessing, der über den Buchhandel seine eigenen Gedanken hatte, behauptete, die Leipziger Buchhändlermessen seien überhaupt überflüssig, und so blieb nach wie vor die Nachfrage zum Theil ungedeckt. Natürlich leistete auch dieser Umstand dem Nachdruck der Firma Dodsley und Comp. großen Vorschub. Als derselbe dann wirlich erschien und mit ihm jenes Pamphlet, das von Lessing oben gebührend abgefertigt wird, da ließ Nicolai in seine Allgemeine Bibliothek (Bd. X, St. 2, Nr. 1, vgl. Lachmann Bd. XIII S. 194) eine Anzeige der Hamb. Dramaturgie aufnehmen, in welcher er auseinandersetzte, daß alle vernünftigen Buchhändler jene Nachricht mit Verachtung aufgenommen und für das angesehen hätten, was sie war, nämlich für einen Streich in die Luft, wodurch unbekannte Leute sich auf den Messen ein Ansehen geben wollten. Kein einziger angesehener Buchhändler habe sich mit ihnen eingelassen, zumal da man nicht einmal gewußt, wer diese verkappten Buschklepper wären, oder wo man sie suchen müßte. Wenn er auch Lessing in Bezug auf das Recht des Selbstverlags nicht widersprechen wolle, so sei doch kein Zweifel, daß das Debitiren von Büchern nicht Jedermanns Sache sei. Mit dem Zubinden der Pakete sei die Sache noch nicht abgethan. Auch der Buchhändler bedürfe, wenn nicht das blinde Glück ihn begünstige, langjähriger Kenntnisse und Erfahrungen. Nur derjenige, welchem es an Kenntnissen des Buchhandels und aller dahin gehörigen kaufmännischen Geschäfte mangele, könne mit Lessing die unvollkommene Gestalt der deutschen Literatur der Art zuschreiben, wie der deutsche Buchhandel geführt werde.

Wenn Dodsley und Compagnie ihren Nachdruck der Dramaturgie
vollenden, so bitte ich sie, mein Werk wenigstens nicht zu verstümmeln, 427
sondern auch das getreulich nachdrucken zu lassen, was sie hier gegen sich
finden.[44] Daß sie ihre Vertheidigung beifügen — wenn anders eine Vertheidigung für sie möglich ist —, werde ich ihnen nicht verdenken. Sie mögen sie auch in einem Tone abfassen, oder von einem Gelehrten, der klein genug sein kann, ihnen seine Feder dazu zu leihen, abfassen lassen, in welchem sie wollen, selbst in dem so interessanten der Klotzischen Schule, reich an allerlei Histörchen und Anekdötchen und Pasquillchen,[45] ohne ein Wort von der Sache. Nur erkläre ich im voraus die geringste Insinuation, daß es gekränkter Eigennutz sei, der mich so warm gegen sie sprechen lassen, für eine Lüge. Ich habe nie etwas auf meine Kosten drucken lassen, und werde es schwerlich in meinem Leben thun. Ich kenne, wie schon gesagt, mehr als einen rechtschaffenen Mann unter den Buchhändlern, dessen Vermittelung ich ein solches Geschäft gern überlasse. Aber keiner von ihnen muß mir es auch verübeln, daß ich meine Verachtung und meinen Haß gegen Leute bezeige, in deren Vergleich alle Buschklepper und Weglaurer wahrlich nicht die schlimmern Menschen sind. Denn jeder von diesen macht seinen coup de main für sich, Dodsley und Compagnie aber wollen Bandenweise rauben.

Das Beste ist, daß ihre Einladung wohl von den wenigsten dürfte angenommen werden. Sonst wäre es Zeit, daß die Gelehrten mit Ernst darauf dächten, das bekannte Leibnitzische Projekt auszuführen.[46]

44) Dies haben denn auch Dodsley und Compagnie in der That gethan (s. Hamburgische Dramaturgie ohne Druckort 1769, Bd. II). Allerdings fügten sie S. 408—412 auch eine Vertheidigung bei, wozu Lessing sie oben ironisch aufforderte; dieselbe ist jedoch so kläglich ausgefallen, daß sie besser weggeblieben wäre.

45) Pasquille, vom italienischen Pasquino, einer verstümmelten Säulenstatue in Rom, an welcher Schmähschriften angeklebt werden, daher für letztere selbst im Gebrauche (franz. pasquinade). Ihren Namen führte die Säule von einem witzigen Schneider gleichen Namens der in der Nähe derselben wohnte. Gewöhnlich antwortete die Statue Pasquino derjenigen des Marsplatzes (ital. Marforio).

46) **Gottfried Wilhelm v. Leibniz** (eig. Lubeniecz, aus Leipzig, 1646—1716), der berühmte Begründer der deutschen Philosophie des 18. Jahrhunderts, hatte in zwei Briefen an Sebastian Kortholt vom 15. October und 19. November 1715 den Vorschlag gemacht, eine societas subscriptoria zu gründen, d. h. also eine Vereinigung der Gelehrten zu dem Zwecke, sich wechselseitig durch gemeinsame Deckung der Herstellungs- und Vertriebskosten ihrer Werke zu unterstützen und so von der Macht der Buchhändler unabhängig zu machen. Diese Briefe, welche zuerst in Leibnitzii Epistolae ad diversos editae a Christ. Kortholt Lps. 1734—42, vol I im Druck veröffentlicht worden waren, hatten dann auch Aufnahme gefunden in die Gesammtausgabe der Leibnizschen Werke (vol. V. p. 333 f.), welche 1768 u. d. T.: Opera omnia nunc primum collecta, in classes distributa, praefationibus et indicibus exornata stud. L. Dutens. Genevae 4°, 6 vol. erschienen war.

Anhänge.

I. Excurse Lessing's.

Zu S. 240 Z. 19 v. o. hinter: **Reiches:** In der 184sten Fabel des Hyginus, aus welcher obige Erzählung genommen, sind offenbar Begebenheiten in einander geflossen, die nicht die geringste Verbindung unter sich haben. Sie fängt an mit dem Schicksale des Pentheus und der Agave und endet sich mit der Geschichte der Merope. Ich kann gar nicht begreifen, wie die Herausgeber diese Verwirrung unangemerkt lassen können; es wäre denn, daß sie sich bloß in derjenigen Ausgabe, welche ich vor mir habe, (Joannis Schefferi, Hamburgi 1674) befände. Diese Untersuchung überlasse ich dem, der die Mittel dazu bei der Hand hat. Genug, daß hier, bei mir, die 184ste Fabel mit den Worten quam Licoterses excepit aus sein muß. Das übrige macht entweder eine besondere Fabel, von der die Anfangsworte verloren gegangen, oder gehöret, welches mir das wahrscheinlichste ist, zu der 137sten, so daß, beides mit einander verbunden, ich die ganze Fabel von der Merope, man mag sie nun zu der 137sten oder zu der 184sten machen wollen, folgendermaßen zusammenlesen würde. Es versteht sich, daß in der letztern die Worte cum qua Polyphontes, occiso Cresphonte, regnum occupavit als eine unnöthige Wiederholung mit sammt dem darauf folgenden ejus, welches auch so schon überflüssig ist, wegfallen müßte.

MEROPE.

Polyphontes, Messeniae rex, Cresphontem, Aristomachi filium, cum interfecisset, ejus imperium et Meropem uxorem possedit. Filium autem infantem Merope mater, quem ex Cresphonte habebat, absconse ad hospitem in Aetoliam mandavit. Hunc Polyphontes maxima cum industria quaerebat aurumque pollicebatur, si quis eum necasset. Qui postquam ad puberem aetatem venit, capit consilium, ut exequatur patris et fratrum mortem. Itaque venit ad regem Polyphontem, aurum petitum, dicens se Cresphontis interfecisse filium et Meropis, Telephontem. Interim rex eum jussit in hospitio manere, ut amplius de eo perquireret. Qui cum per lassitudinem obdormisset, senex, qui inter matrem et filium internuncius erat, flens ad Meropem venit, negans, eum apud hospitem esse, nec comparere. Merope credens eum esse filii sui interfectorem, qui dormiebat, in Chalcidicum cum securi venit, inscia ut filium suum interficeret, quem senex cognovit, et matrem a scelere retraxit. Merope postquam invenit, occasionem sibi datam esse, ab inimico se ulciscendi, redit cum Polyphonte in gratiam. Rex laetus cum rem divinam faceret, hospes falso simulavit se hostiam percussisse, eumque interfecit patriumque regnum adeptus est.

Zu S. 424 Z. 24 v. o. hinter: erwecken würde: Ὡς δ' ἁπλῶς εἰπεῖν, φοβερά ἐστιν, ὅσα ἐφ' ἑτέρων γιγνόμενα, ἢ μέλλοντα, ἐλεεινά ἐστιν. Ich weiß nicht, was dem Aemilius Portus (in seiner Ausgabe der Rhetorik, Spirae 1598) eingekommen ist, dieses zu übersetzen: Denique ut simpliciter loquar, formidabilia sunt, quaecunque simulac in aliorum potestatem venerunt vel ventura sunt, miseranda sunt. Es muß schlechtweg heißen: quaecunque aliis evenerunt vel eventura sunt.

Zu S. 514 Z. 13 v. o. hinter: einziehen müssen: Falls nämlich die 6te Zeile des Prologs

Duplex quae ex argumento facta est simplici

von dem Dichter wirklich so geschrieben und nicht anders zu verstehen ist, als die Dacier und nach ihr der neue englische Uebersetzer des Terenz, Colman, sie erklären. Terence only meant to say, that he had doubled the characters; instead of one old man, one young gallant, one mistress, as in Menander, he had two old men etc. He therefore adds very properly: n o v a m e s s e o s t e n d i, — which certainly could not have been implied, had the characters been the same in the Greek poet. Auch schon Adrian Barlandus, ja selbst die alte Glossa interlinealis des Ascensius hatte das duplex nicht anders verstanden: propter senes et juvenes sagt diese, und jener schreibt: nam in hac latina senes duo, adolescentes item duo sunt. Und dennoch will mir diese Auslegung nicht in den Kopf, weil ich gar nicht einsehe, was von dem Stücke übrig bleibt, wenn man die Personen, durch welche Terenz den Alten, den Liebhaber und die Geliebte verdoppelt haben soll, wieder wegnimmt. Mir ist es unbegreiflich, wie Menander diesen Stoff ohne den Chremes und ohne den Clitipho habe behandeln können; beide sind so genau hineingeflochten, daß ich mir weder Verwicklung noch Auflösung ohne sie denken kann. Einer andern Erklärung, durch welche sich Julius Scaliger lächerlich gemacht hat, will ich gar nicht gedenken. Auch die, welche Eugraphius gegeben hat, und die vom Faerno angenommen worden, ist ganz unschicklich. In dieser Verlegenheit haben die Kritici bald das duplex, bald das simplici in der Zeile zu verändern gesucht, wozu sie die Handschriften gewissermaßen berechtigten. Einige haben gelesen:

Duplex quae ex argumento facta est duplici.

Andere:

Simplex quae ex argumento facta est duplici,

Was bleibt noch übrig, als daß nun auch einer lieset:

Simplex quae ex argumento facta est simplici?

Und in allem Ernste: so möchte ich am liebsten lesen. Man sehe die Stelle im Zusammenhange und überlege meine Gründe.

Ex integra Graeca integram comoediam
Hodie sum acturus Heautontimorumenon:
Simplex quae ex argumento facta est simplici.

Es ist bekannt, was dem Terenz von seinen neidischen Mitarbeitern am Theater vorgeworfen ward:

Multas contaminasse graecas, dum facit
Paucas latinas —

Er schmelzte nämlich öfters zwei Stücke in eines und machte aus zwei Griechischen Komödien eine einzige Lateinische. So setzte er seine Andria aus der Andria und Perinthia des Menanders zusammen, seinen Eunuchus aus dem Eunuchus und dem Colax eben dieses Dichters, seine Brüder aus den Brüdern des nehmlichen und einem Stücke des Diphilus. Wegen dieses Vorwurfs rechtfertiget er sich nun in dem Prologe des Heautontimorumenos. Die Sache selbst gesteht er ein; aber er will damit nichts anders gethan haben, als was andere gute Dichter vor ihm gethan hätten:

— — — Id esse factum hic non negat
Neque se pigere, et deinde factum iri autumat.
Habet bonorum exemplum: quo exemplo sibi
Licere id facere, quod illi fecerunt, putat.

Ich habe es gethan, sagt er, und ich denke, daß ich es noch öfterer thun werde. Das bezog sich aber auf vorige Stücke und nicht auf das gegenwärtige, den Heautontimorumenos. Denn dieser war nicht aus zwei griechischen Stücken, sondern nur aus einem einzigen gleiches Namens genommen. Und das ist es, glaube ich, was er in der streitigen Zeile sagen will, so wie ich sie zu lesen vorschlage:

Simplex quae ex argumento facta est simplici.

So einfach, will Terenz sagen, als das Stück des Menanders ist, eben so einfach ist auch mein Stück; ich habe durchaus nichts aus andern Stücken eingeschaltet; es ist, so lang es ist, aus dem griechischen Stücke genommen, und das griechische Stück ist ganz in meinem lateinischen; ich gebe also

Ex integra Graeca integram comoediam.

Die Bedeutung, die Faerno dem Worte integra in einer alten Glosse gegeben fand, daß es so viel sein sollte als a nullo tacta, ist hier offenbar falsch, weil sie sich nur auf das erste integra, aber keinesweges auf das zweite integram schicken würde. — Und so glaube ich, daß sich meine Vermuthung und Auslegung wohl hören läßt! Nur wird man sich an die gleich folgende Zeile stoßen:

Novam esse ostendi, et quae esset —

Man wird sagen: wenn Terenz bekennet, daß er das ganze Stück aus einem einzigen Stücke des Menanders genommen habe, wie kann er eben durch dieses Bekenntniß bewiesen zu haben vorgeben, daß sein Stück neu sei, novam esse? — Doch diese Schwierigkeit kann ich sehr leicht heben, und zwar durch eine Erklärung eben dieser Worte, von welcher ich mich zu behaupten getraue, daß sie schlechterdings die einzige wahre ist, ob sie gleich nur mir zugehört, und kein Ausleger, so viel ich weiß, sie nur von weitem vermuthet hat. Ich sage nämlich: die Worte

Novam esse ostendi, et quae esset —

beziehen sich keinesweges auf das, was Terenz den Vorredner in dem Vorigen sagen lassen, sondern man muß darunter verstehen, apud Aediles: novus aber heißt hier nicht, was aus des Terenz eigenem Kopfe geflossen, sondern bloß, was im Lateinischen noch nicht vorhanden gewesen. Daß mein Stück, will er sagen, ein neues Stück sei, das ist, ein solches Stück, welches noch nie lateinisch erschienen, welches ich selbst aus dem Griechischen übersetzt, das habe ich den Aedilen, die mir es abgekauft, bewiesen. Um mir hierin ohne Bedenken beizufallen, darf man sich nur an den Streit erinnern, welchen er wegen seines Eunuchus vor den Aedilen hatte. Diesen hatte er ihnen als ein neues, von ihm aus dem Griechischen übersetztes Stück verkauft; aber sein Widersacher, Lavinius, wollte den Aedilen überreden, daß er es nicht aus dem Griechischen, sondern aus zwei alten Stücken des Nävius und Plautus genommen habe. Freilich hatte der Eunuchus mit diesen Stücken vieles gemein; aber doch war die Beschuldigung des Lavinius falsch; denn Terenz hatte nur aus eben der griechischen Quelle geschöpft, aus welcher, ihm unwissend, schon Nävius und Plautus vor ihm geschöpft hatten. Also, um dergleichen Verleumdungen bei seinem Heautontimorumenos vorzubauen, was war natürlicher, als daß er den Aedilen das griechische Original vorgezeigt und sie wegen des Inhalts unterrichtet hatte? Ja, die Aedilen konnten das leicht selbst von ihm gefodert haben. Und darauf geht das

Novam esse ostendi, et quae esset.

Zu S. 528 Z. 2 v. o. hinter: entspricht: Diese Periode könnte leicht sehr falsch verstanden werden. Nehmlich wenn man sie so verstehen wollte, als ob Donatus auch das für etwas ungereimtes hielte, Comicum aperte argumentum confingere. Und das ist doch die Meinung des Donatus gar nicht. Sondern er will sagen: es würde ungereimt sein, wenn der komische Dichter, da er seinen Stoff offenbar erfindet, gleichwohl den Personen unschickliche Namen oder Beschäftigungen beilegen wollte, die mit ihren Namen stritten. Denn freilich, da der Stoff ganz von der Erfindung des Dichters ist, so stand es ja einzig und allein bei ihm, was er seinen Personen für Namen beilegen oder was er mit diesen Namen für einen Stand oder für eine Verrichtung verbinden wollte. Sonach dürfte sich vielleicht Donatus auch selbst so zweideutig nicht ausgedrückt haben, und mit Veränderung einer einzigen Silbe ist dieser Anstoß vermieden. Man lese nehmlich entweder: Absurdum est, comicum aperte argumentum confingentem vel nomen personae etc. Oder auch: aperte argumentum confingere et nomen personae u. s. w.

Zu S. 530 Z. 1 v. o. hinter: Hurd: Hurd in seiner Abhandlung über die verschiedenen Gebiete des Drama. From the account of Comedy, here given, it may appear, that the idea of this drama is much enlarged beyond what it was in Aristotle's time; who defines it to be an imitation of light and trivial actions, provoking ridicule. His notion was taken from the state and practice of the Athenian stage; that is from the old or middle comedy, which answer to this description. The great revolution, which the introduction of the new comedy made in the drama, did not happen till afterwards. Aber dieses nimmt Hurd blos an, damit seine Erklärung der Komödie mit der Aristotelischen nicht so gerade zu zu streiten scheine. Aristoteles hat die Neue Komödie allerdings erlebt, und er gedenkt ihrer namentlich in der Moral an den Nicomachus, wo er von dem anständigen und unanständigen Scherze handelt (Lib. IV cap. 14.) *Ἴδοι δ' ἄν τις καὶ ἐκ τῶν κωμῳδιῶν τῶν παλαιῶν καὶ τῶν καινῶν. Τοῖς μὲν γὰρ ἦν γελοῖον ἡ αἰσχρολογία, τοῖς δὲ μᾶλλον ἡ ὑπόνοια.* Man könnte zwar sagen, daß unter der Neuen Komödie hier die Mittlere verstanden werde; denn als noch keine Neue gewesen, habe nothwendig die Mittlere die Neue heißen müssen. Man könnte hinzusetzen, daß Aristoteles in eben der Olympiade gestorben, in welcher Menander sein erstes Stück aufführen lassen, und zwar noch das Jahr vorher (Eusebius in Chronico ad Olymp. CXIV. 4). Allein man hat Unrecht, wenn man den Anfang der Neuen Komödie von dem Menander rechnet; Menander war der erste Dichter dieser Epoche dem poetischen Werthe nach, aber nicht der Zeit nach. Philemon, der dazu gehört, schrieb viel früher, und der Uebergang von der Mittlern zur Neuen Komödie war so unmerklich, daß es dem Aristoteles unmöglich an Mustern derselben kann gefehlt haben. Aristophanes selbst hatte schon ein solches Muster gegeben; sein Kokalos war so beschaffen, wie ihn Philemon sich mit wenigen Veränderungen zueignen konnte: *Κώκαλον*, heißt es in dem Leben des Aristophanes, *ἐν ᾧ εἰσάγει φθορὰν καὶ ἀναγνωρισμὸν καὶ τἄλλα πάντα, ἃ ἐζήλωσε Μένανδρος.* Wie nun also Aristophanes Muster von allen verschiedenen Abänderungen der Komödie gegeben, so konnte auch Aristoteles seine Erklärung der Komödie überhaupt auf sie alle einrichten. Das that er denn, und die Komödie hat nachher keine Erweiterung bekommen, für welche diese Erklärung zu enge geworden wäre. Hurd hätte sie nur recht verstehen dürfen, und er würde gar nicht nöthig gehabt haben, um seine an und für sich richtigen Begriffe von der Komödie außer allen Streit mit den Aristotelischen zu setzen, seine Zuflucht zu der vermeintlichen Unerfahrenheit des Aristoteles zu nehmen.

Zu S. 534 Z. 9 v. o. hinter: gewesen: Wenn, nach dem Aristoteles, das Schema der Komödie von dem Margites des Homer, *οὐ ψόγον, ἀλλὰ τὸ γελοῖον δραματο-*

ποιήσαντος, genommen worden, so wird man, allem Ansehen nach, auch gleich Anfangs die erdichteten Namen mit eingeführt haben. Denn Margites war wohl nicht der wahre Name einer gewissen Person, indem *Μαργείτης* wohl eher von *μάργης* gemacht worden, als daß *μάργης* von *Μαργείτης* sollte entstanden sein. Von verschiednen Dichtern der alten Komödie finden wir es auch ausdrücklich angemerkt, daß sie sich aller Anzüglichkeiten enthalten, welches bei wahren Namen nicht möglich gewesen wäre. Z. E. von dem Pherekrates.

Zu S. 534 Z. 10 v. o. hinter: **erkühnet:** Die persönliche und namentliche Satire war so wenig eine wesentliche Eigenschaft der alten Komödie, daß man vielmehr denjenigen ihrer Dichter gar wohl kennet, der sich ihrer zuerst erkühnet. Es war Cratinus, welcher zuerst *τῷ χαρίεντι τῆς κωμῳδίας τὸ ὠφέλιμον προσέθηκε, τοὺς κακῶς πράττοντας διαβάλλων, καὶ ὥσπερ δημοσίᾳ μάστιγι τῇ κωμῳδίᾳ κολαστῶν.* Und auch dieser wagte sich nur Anfangs an gemeine, verworfene Leute, von deren Ahndung er nichts zu befürchten hatte. Aristophanes wollte sich die Ehre nicht nehmen lassen, daß er es sei, welcher sich zuerst an die Großen des Staats gewagt habe: (*Εἰρήν.* v. 751.)

Οὐκ ἰδιώτας ἀνθρωπίσκους κωμῳδῶν, οὐδὲ γυναῖκας,
Ἀλλ' Ἡρακλέους ὀργήν τιν' ἔχων, τοῖσι μεγίστοις ἐπεχείρει.

Ja er hätte lieber gar diese Kühnheit als sein eigenes Privilegium betrachten mögen. Er war höchst eifersüchtig, als er sahe, daß ihm so viele andere Dichter, die er verachtete, darin nachfolgten.

Zu S. 534 Z. 11 v. o. hinter: **betrachten:** Welches gleichwohl fast immer geschieht. Ja man geht noch weiter und will behaupten, daß mit den wahren Namen auch wahre Begebenheiten verbunden gewesen, an welchen die Erfindung des Dichters keinen Theil gehabt. Dacier selbst sagt: Aristote n'a pu vouloir dire qu'Epicharmus et Phormis inventèrent les sujets de leurs pièces, puisque l'un et l'autre ont été des Poëtes de la vieille Comédie, ou il n'y avoit rien de feint, et que ces avantures feintes ne commencèrent à être mises sur le théâtre, que du tems d'Alexandre le Grand, c'est à dire dans la nouvelle Comédie (Remarque sur le Chap. V. de la Poët. d'Arist.) Man sollte glauben, wer so etwas sagen könne, müßte nie auch nur einen Blick in den Aristophanes gethan haben. Das Argument, die Fabel der alten Griechischen Komödie war eben sowohl erdichtet, als es die Argumente und Fabeln der Neuen nur immer sein konnten. Kein einziges von den übrig gebliebenen Stücken des Aristophanes stellt eine Begebenheit vor, die wirklich geschehen wäre; und wie kann man sagen, daß sie der Dichter deswegen nicht erfunden, weil sie zum Theil auf wirkliche Begebenheiten anspielt? Wenn Aristoteles als ausgemacht annimmt, *ὅτι τὸν ποιητὴν μᾶλλον τῶν μύθων εἶναι δεῖ ποιητὴν ἢ τῶν μέτρων*, würde er nicht schlechterdings die Verfasser der alten Griechischen Komödie aus der Klasse der Dichter haben ausschließen müssen, wenn er geglaubt hätte, daß sie die Argumente ihrer Stücke nicht erfunden? Aber so wie es, nach ihm, in der Tragödie gar wohl mit der poetischen Erfindung bestehen kann, daß Namen und Umstände aus der wahren Geschichte entlehnt sind, so muß es, seiner Meinung nach, auch in der Komödie bestehen können. Es kann unmöglich seinen Begriffen gemäß gewesen sein, daß die Komödie dadurch, daß sie wahre Namen brauche und auf wahre Begebenheiten anspiele, wiederum in die Jambische Schmähsucht zurückfalle; vielmehr muß er geglaubt haben, daß sich das *καθόλου ποιεῖν λόγους ἢ μύθους* gar wohl damit vertrage. Er gesteht dieses den ältesten komischen Dichtern, dem Epicharmus, dem Phormis und Krates zu, und wird es gewiß dem Aristophanes nicht abgesprochen haben, ob er schon wußte, wie sehr er nicht allein den Kleon und Hyperbolus, sondern auch den Perikles und Sokrates namentlich mitgenommen.

Zu S. 535 Z. 5 v. o. hinter: gemacht: Mit der Strenge, mit welcher Plato s Verbot, jemand in der Komödie lächerlich zu machen, in seiner Republik einführen wollte (*μήτε λόγῳ, μήτε εἰκόνι, μήτε θυμῷ, μήτε ἄνευ θυμοῦ, μηδαμῶς μηδένα τῶν πολιτῶν κωμῳδεῖν*), ist in der wirklichen Republik niemals darüber gehalten worden. Ich will nicht anführen, daß in den Stücken des Menander noch so mancher Cynische Philosoph, noch so manche Buhlerin mit Namen genannt ward; man könnte antworten, daß dieser Abschaum von Menschen nicht zu den Bürgern gehört. Aber Ktesippus, der Sohn des Chabrias, war doch gewiß Athieniensischer Bürger, so gut wie einer, und man sehe, was Menander von ihm sagte (Menandri Fr. p. 137. Edit. Cl.)

Zu S. 544 Z. 9 v. o. hinter: Humor: Beim B. Johnson sind zwei Komödien, die er vom Humor benennt hat, die eine Every Man in his Humour und die andere Every Man out of his Humour. Das Wort Humor war zu seiner Zeit aufgekommen und wurde auf die lächerlichste Weise gemißbraucht. Sowohl diesen Mißbrauch als den eigentlichen Sinn desselben bemerkt er in folgender Stelle selbst:

As when some one peculiar quality
Doth so possess a Man, that it doth draw
All his affects, his spirits, and his powers,
In their constructions, all to run one way,
This may be truly said to be a humour.
But that a rook by wearing a py'd feather,
The cable hatband, or the three-pil'd ruff,
A yard of shoe-tye, or the Switzer's knot
On his French garters, should affect a humour!
O, it is more than most ridiculous.

In der Geschichte des Humors sind beide Stücke des Johnson also sehr wichtige Dokumente, und das letztere noch mehr als das erstere. Der Humor, den wir den Engländern jetzt so vorzüglich zuschreiben, war damals bei ihnen großen Theils Affectation; und vornehmlich diese Affectation lächerlich zu machen, schilderte Johnson Humor. Die Sache genau zu nehmen, müßte auch nur der affectirte, und nie der wahre Humor ein Gegenstand der Komödie sein. Denn nur die Begierde, sich von andern auszuzeichnen, sich durch etwas Eigenthümliches merkbar zu machen, ist eine allgemeine menschliche Schwachheit, die, nach Beschaffenheit der Mittel, welche sie wählet, sehr lächerlich oder auch sehr strafbar werden kann. Das aber, wodurch die Natur selbst oder eine anhaltende zur Natur gewordene Gewohnheit einen einzeln Menschen von allen andern auszeichnet, ist viel zu speciell, als daß es sich mit der allgemeinen philosophischen Absicht des Drama vertragen könnte. Der überhäufte Humor in vielen Englischen Stücken dürfte sonach auch wohl das Eigene, aber nicht das Bessere derselben sein. Gewiß ist es, daß sich in dem Drama der Alten keine Spur von Humor findet. Die alten dramatischen Dichter wußten das Kunststück, ihre Personen auch ohne Humor zu individualisiren; ja die alten Dichter überhaupt. Wohl aber zeigen die alten Geschichtschreiber und Redner dann und wann Humor; wenn nehmlich die historische Wahrheit oder die Aufklärung eines gewissen Facti diese genaue Schilderung *καθ' ἕκαστον* erfodert. Ich habe Exempel davon fleißig gesammelt, die ich auch blos darum in Ordnung bringen zu können wünschte, um gelegentlich einen Fehler wieder gut zu machen, der ziemlich allgemein geworden ist. Wir übersetzen nämlich jetzt fast durchgängig Humor durch Laune; und ich glaube mir bewußt zu sein, daß ich der erste bin, der es so übersetzt hat. Ich habe sehr unrecht daran gethan, und ich wünschte, daß man mir nicht gefolgt wäre. Denn ich glaube es unwidersprechlich beweisen zu können, daß Humor und Laune ganz verschiedene, ja in gewissem Verstande gerade entgegen gesetzte

Dinge sind. Laune kann zu Humor werden; aber Humor ist außer diesem einzigen Falle, nie Laune. Ich hätte die Abstammung unsers deutschen Worts und den gewöhnlichen Gebrauch desselben besser untersuchen und genauer erwägen sollen. Ich schloß zu eilig weil Laune das Französische Humeur ausdrücke, daß es auch das Englische Humour ausdrücken könnte; aber die Franzosen selbst können Humour nicht durch Humeur übersetzen. — Von den genannten zwei Stücken des Johnson hat das erste, Jedermann in seinem Humor, den vom Hurd hier gerügten Fehler weit weniger. Der Humor, den die Personen desselben zeigen, ist weder so individuell noch so überladen, daß er mit der gewöhnlichen Natur nicht bestehen könnte; sie sind auch alle zu einer gemeinschaftlichen Handlung so ziemlich verbunden. In dem zweiten hingegen, Jedermann aus seinem Humor, ist fast nicht die geringste Fabel; es treten eine Menge der wunderlichsten Narren nach einander auf, man weiß weder wie, noch warum; und ihr Gespräch ist überall durch ein Paar Freunde des Verfassers unterbrochen, die unter dem Namen Grex eingeführt sind, und Betrachtung über die Charaktere der Personen und über die Kunst des Dichters, sie zu behandeln, anstellen. Das aus seinem Humor, out of his Humour, zeigt an, daß alle die Personen in Umstände gerathen, in welchen sie ihres Humors satt und überdrüssig werden.

II. Varianten.

Abweichungen der vorliegenden Ausgabe von der Originalausgabe der Dramaturgie, Hamburg, In Commission bei J. H. Cramer, in Bremen, o. J. Die Vergleichung ist von Herrn Gymnasialdirektor Professor Dr. E. Grosse in Memel angefertigt und den Herausgebern freundlichst überlassen (vgl. Wissenschaftl. Monatsblätter, 1877, Nr. 3, S. 42).

Erster Band:

S. 3, Zle. 7 **feinern**; 5, 6 v. u. **zeiget**; 6, 14 v. u. **Es würde Mühe kosten**; 8, 5 **eben so**; 13, 14 **gespielet**; 13, 16 **Erleuchtesten**; 14, 5 **hervor bringen**; 16, 6 v. u. **Aber woran stirbt**; 17, 14 **übrige**; 20, 9 **mühsame**; 21, 8 v. u. **abhangen**; 22, 8 v. u. **erfordert**; 22, 6 v. u. **in Raisonnement**; 23, 18 **Leidenschaften**; 23, 20 **(im Gang) — Gesichte**; 26, 7 **Wann**; (26, 10 v. u. **Jugend sich**); 26, 4 v. u. **erfodert — unsere eigene**; 27, 20 **im Krieg**; 29, 20 **zittre**; 30, 6 v. u. **erfordern**; 30, 4 v. u. **kömmt**; 31, 3 v. u. **alle**; 32, 7 **giebet**; 38, 10 v. u. **Abscheulichs**; 40, 9 **entgehen**; 41, 3 **beraubet**; 41, 16 **unverhohlnes**; 42, 4 **kömmt**; 47, 20 **anders**; 48, 6 v. u. **mit welchen**; 48, 2 v. u. **Ein Stück**; (49, 12 v. u. **aus den Herzen**); 51, 13 **bekömmt**; 52, 9 **gesuchterer**; 52, 22 **unter diesen**; 53, 4. 25. 29 **vier und zwanzig**; 54, 9 v. u. **unerwartesten**; 55, 8 **herkömmt**; 56, 3 **erfodert**; 56, 7 **die Langeweile**; 57, 2 v. u. **im Drucke**; 58, 3 v. u. **der verborgene**; 60, 1 **sein Masuren**; 60, 4 **mit unter**; 60, 4 u. 3 v. u. **bekömmt**; 61, 4 v. u. **unter den**; 62, 7 v. u. **kömmt**; 66, 1 **Eilftes**; 66, 2 **Junius** (ebenso in den folgenden Stücken); 66, 21 **nutzen**; 66, 26 **alsdenn**; 67, 16 **bekannt worden**; 67, 7 v. u. **kömmt**; 68, 4 **Shakespears**; 68, 4 **kömmt**; 68, 5 **kömmt**; 69, 10 v. u. **des Knoten**; 69, 9 v. u. **Shakespeares**; 71, 3 **siebenden**; 73, 5 **Jurnalisten**; 73, 9 **Stücks**; 75, 8 v. u. **bei weiten**; 80, 2 **Engländer**; 80, 10 **kömmt**; 80, 5 v. u. **zurück halten**; 81, 9 v. u. **Mittewochs**; 82, 16 **nicht schön findet**; 83, 10 **erfodert**; 85, 2 **was uns unsere**; 86, 7 **Stücks**; 87, 6 **kömmt**; 88, 6 **Leßings**; 91, 1 **Mittewochs**; 92, 4 **wollte**; 93, 4 **Kanzeliste**; 93, 9 **ohngefähr**; 94, 7 v. u. **eignen**; 95, 1 **mächtig als**; 97, 13 streiche: **wirklich**; (101, 12 **offenbar**); 103, 16 **Freunden**; 108, 2 v. u. **Mittewochs**, die zusammengesetzten Zahlwörter sind hier wie überall getrennt; 111, 11 **unter Fremden**; 115, 11 v. u. **Gelehrte**; 119, 5 **Julius** (so auch stets); 120, 10 v. u. **Welch**; 121, 19 **zu förmlichen**; 121, 21 **jenen**; 122, 19 **hat Herr Borchers**; 122, 23 **unerwarteste**; 125, 18 **sich öffende Herz**; 127, 15 **in diesem**; 128, 10 **abspänstig**; 130, 2 v. u. **Junius**; ebenso 140, 7 und 157, 3 v. u.; 133, 13 **Moliere**, auch sonst ohne Accent; 138, 11 **so gar großes**; 140, 6 **ohngefähr**; 140, 8 **aufgeführt**; 146, 1 **der lächerlichen**; 150, 7 v. u. **unter meinem**; 151, 23 **Gegentheile**; 157, 3 v. u. **Mittewochs**; 157, 2 v. u. **Hausfranzösin**; (170, 6 v. u. **ersten hinten**); 173, 3 **mit seiner Verständlichkeit**; 173, 5 **dieser seiner**; 175, 2 **heft**; 179, 3 v. u. **kräftigers, wirksamers**; 180, 7 **aufgeführet**; 180, 15 **Wahrscheinlichers**; 180, 16 **anders**; 180, 18 **zu dieser Absicht**; 181, 5 **Mittewochs**; 182, 2 v. u. **gebauet**; 182, 1 v. u. **Buchs**; 183, 3 **Königes**; 183, 4 **gedienet**; 183, 12 **foderte**; 184, 5 **gekehret**; 184, 8 **vermählet**; 184, 4 v. u. **glaubet**; 185, 13 **hinzu**; 185, 10 v. u. **kennet**; 187, 13 **Faden**; 187, 14

unter den; 187, 17 verschiednen; 189, 7 Cleopatra selbst; 190, 7 er es auch; 192, 3 viel Mühe; 196, 9 doch wohl wissen; 196, 3 v. u. von dem; 199, 5 erlassnen; 206, 8 v. u. andern guten; 208, 10 er hätte ein solches; 208, 7 v. u. Charakter aber; 209, 1 eben so; 209, 5 größern; 209, 23 abgefäumte; 211, 5 Charaktere; 211, 10 verdient; 211, 15 Zwecke; 211, 23 geheimste; 211, 3 v. u. drolligtes; 212, 21 wohlgeründetes; 213, 5 bessers; 213, 18 aber von Seiten dieser mehr; 213, 21. 23 betriegen, betriegerisch; 218, 7 im Jenner; 220, 13 eines einzeln; 220, 18 verzeihen, daß; 221, 2 v. u. Ernsthaftern; 225, 23 eräugnen; 226, 4 sagt doch Aristoteles; 227, 11 auf einer andern; 228, 13 und scheinet mir; 229, 1 v. u. höhern; 230, 3 eräugnen; 231, 3 Stücke; 232, 1 eräugnen; 235, 2 verdiente; 235, 13 ältern; 240, 14 gewähret; 240, 1 verlornen; 245, 5 italienischen Merope, 245, 11 v. u. zu Last; 245, 6 v. u. eben so viel; 247, 11 aller unschicklichsten; (247, 9 einen solchem); 249, 1 eignen; 249, 16 wolle gelten; 249, 11 v. u. Volks; 251, 1 v. u. verschiednen; 253, 1 Personen; 253, 2 v. u. Alte; 253, 5 v. u. geflissendlich; 257, 15 Gebiete; 258, 14 v. u. abenteurlich; 259, 4 solle einen; 260, 6 v. u. unserm; 261, 4 Großgroßvater; 261, 11 so mußte; 264, 2 siebenden; 264, 10 trocknes (oder vielmehr in Folge eines Druckfehlers: trockes); 265, 9 v. u. also dem; 261, 8 v. u. Eräugung; 265, 5 v. u. erfodert; 266, 6 erfodert; 266, 4 v. u. eben so; 267, 20 der ersten besten Lügen; 271, 9 v. u. eräugnen; 273, 1 v. u. mit unter; 276, 1 v. u. eben so wenig; 278, 1 unter ihren; 280, 5. 6 und 283, 2 eben so viel; 281, 6 bessers; 281, 13 eräugnet; 281, 14 erfodert; 282, 3 eben so; 282, 36 höhern; 283, 17 Dazwischenkunft; 290, 2 v. u. abgefäumter; 292, 1 mit unter; 295, 15 Mittewochs — wurden; 296, 3 v. u. von je her; 299, 9 unsers; 303, 5 ist mir es sehr; 303, 15 eben so; 304, 11 v. u. Eben so.

Zweiter Band:

308, 1 zusammen finden; 310, 10 bei weiten; 310, 1 v. u. aufgeführt; 317, 13 Progresse; 317, 21 mehrerm; 318, 1 je her; 319, 1 scheinet; 320, 20 eben so; 320, 28 verwegnen; 321, 3 einzigesmal; 321, 11 zurück zu liefern; 321, 27 verschiedner; 324, 2 in Ernste; 326, 5 ununterbrochne; 329, 3 Höhern; 329, 1 v. u. betauern; 333, 9 zuwider liefen; 333, 13 kritischer; 334, 3 hätte; 334, 1 v. u. Stolze; 335, 18 die nehmlichen; 337, 7 knien; 337, 9 herab beuget; 337, 27 verdient; 337, 34 Und; 339, 5 Athen (?); 342, 9 v. u. Gedanke; 346, 13 Beredsamkeit; 346, 17 zeigt; 349, 10 Brook (unrichtig!); 352, 4 v. u. weitläuftig; 356, 10 von dem Schicksale; 357, 22 erwiedert Esser; 359, 15 den Anfall thaten; 360, 4 v. u. vor einige; 364, 1 Geschwär; 364, 10 v. u. anvertrauet; 369, 4 v. u. anheim stellen; 371, 9 Schlafengehen; 371, 24 dieses Akts; 373, 15 zu bezeigen; 379, 1 v. u. Roberto nebst seinen Anh.; 380, 10 — den Grafen — geschwind!; 381, 13 daß es die höchsten; 381, 23 abgedroschner; 386, 2 hinauslauft; 388, 8 sehr vorstäche; 388, 4 v. u. ungeschlachteten; 389, 2 eben so; (390, 2 alttäglichsten); 391, 1 v. u. nur alsdenn; 392, 4 Julius; (394, 8 ersten); 394, 8 kömmt; 394, 13 etwan; 394, 15 bedient, 400, 6 von vorne an zu; 401, 21 Gebiete; 402, 17 wäßrig; 403, 2 vorschlage: aber; 405, 1 Julius; 405, 2 Tages darauf; 405, 3 vom Marivaux; 405, 5 von denen Titeln; 407, 4 Mittewochs, den 22. Julius; 407, 6 Beschluße, Herzog; 410, 7 vom Shakespear, auch sonst schreibt L. fast immer Shakespear; (410, 15 und 17 Ermel); 412, 3 betauere; 412, 13 eben so; (412, 24 „andern" fehlt vor „Art", in der 2ten Ausg. hinzugefügt); 417, 1 Diese Furcht; 417, 16 aus einem Gefühl; 417, 21 kein Einwurf; 424, 9 fragte; 424, 10 eben so wohl; 425, 3 eben so; 428, 1 v. u. mehrmalen; 429, 26 besorgen haben (?); 431, 6 ce que;

432, 8 versagt; 432, 21 verziehen würde!; 432, 22 verurtheilet; 434, 21 letztern; 436, 8 vergangene; 440, 1 alle philanthropische; 440, 12 in so fern; 440, 1 v. u. gereiniget; 443, 3 so nach; 443, 20 gegen einander; 443, 34 durch zu bringen; 444, 4 vorsetzlich; (444, 9 allerelendensten); 445, 23 zwischen; 446, 10 es den gänzlichen; 447, 1 v. u. eben so; 451, 10 geflissendlich; 462, 22 erfodert; 466, 1 vor allen Völkern; 466, 3 mit einzeln Menschen; 469, 5 hinter „Person" fehlt ein Gedankenstrich; 470, 19 diese sind; 470, 20 desto öfterer; 470, 23 ohne alle sein Verschulden; 474, 17 mittlern; 474, 19 kann sehr sehr gut sein und doch noch mehr; 475, 7 Bösewichter; 478, 1 Dorant; 478, 5 verderblichern; 486, 3 u. ö. Julius; 488, 8 unsre deutschen; 489, 20 gnug; 493, 12 wenigsten (beide Formen wechseln in der Dram.); 494, 15 auf zu weisen; 494, 16 entgegen setzen; 495, 1 v. u. Beredsamkeit; 500, 6 Trotz; 500, 22 kömmt; 501, 1 verschrien; 501, 7 bei weiten; 506, 4 läugnet; 509, 19 fest zu setzen; 509, 25 hin zu lenken; 509, 28 dem feinsten; 510, 24 entgegen gesetzte; 510, 2 v. u. jenem . . . begehen zu lassen, vgl. Herrig's Archiv 27, 233; Sander's Wörterbuch II S. 31; 513, 3 ohngefähr (Lessing ohngefehr); 516, 4 v. u. eben so; 517, 2 Neu und B.; 518, 9 in der Eil; 518, 7 v. u. einige Trümmern; 519, 3 v. u. erfodert; 520, 8 v. u. diesen einzeln so genannten; 520, 4 v. u. entgegen stehende; 523, 3 da hingegen; 523, 7 v. u. nehmlichen u. ö.; 524, 11 nach zu sagen; 531, 4 v. u. den einzeln Sokrates; 534, 3 des einzeln Charakters, für Erhebungen; 534, 7 aus einander gehen; 536, 3 und 6 blos; 36, 8 v. u. zurück zu kommen; 537, 5 eben so gerade zu dem A.; 539, 2 blos; 539, 3 schnurstracks; 539, 13 zusammen zieht; 543, 1 v. u. Charaktern; 548, 1 v. u. da hingegen; 550, 13 zusammen setzen; 554, 5 höhere allgemeine Aehn.; 557, 16 Dieses; 558, 1 Klytämnestra; 559, 4 ausgebreitetern; 560, 13 zusammen nimmt; 560, 16 mehrern; 565, 8 aufgehört; 566, 10 höhern; 567 ff. bald Critik, bald Kritik, z. B. 592, 4 und 5; 572, 4 alle einheimische; 574, 18 die zwei Alte; 574, 26 aus einander fällt; 574, 28 keinesweges, vgl. 534, 8; 574, 29 zusammen hält; 575, 8 v. u. zurück zu geben; 578, 3 zu Grunde stehet, und 578, 21 so sträflichen emancipirenden vgl. 585, 7 oder Laok. VIII, Abs. 5 „sind sie wirkliche handelnde Wesen", und oft bei Lessing; 581, 6 Uebermaß; 582, 4 seinem eigenem Nachtheile; 582, 8 zusammen gesetzt; 582, 9, 19 und 22 mit einander; 585, 6 v. u. Hagestolze; 591, 7 neuerern; 592, 3 den Lahmen; 596, 14 denk ich (oft so bei L.); 600, 4 v. u. hinzu setze; 605, 17 an das Licht; 606, 6 denenjenigen (vgl. Z. 7 v. u. und 607, 1).

III. Kalender

für die Monate April bis Juli 1767.

Die Tage, an welchen die in der Dramaturgie besprochenen Stücke gespielt wurden, sind durch den Druck hervorgehoben.

1767.

Wochentage:	April		Mai				Juni				Juli				
Montag		*27*	*4*	*11*	*18*	*25*	*1*	8	15	22	*29*	6	*13*	*20*	*27*
Dienstag. . . .		*28*	*5*	*12*	*19*	*26*	*2*	9	16	23	30	*7*	*14*	*21*	*28*
Mittwoch . . .	*22*	*29*	*6*	*13*	*20*	27	*3*	*10*	17	24	*1*	*8*	*15*	*22*	
Donnerstag . .	*23*	*30*	*7*	*14*	*21*	28	*4*	*11*	18	25	2	*9*	*16*	*23*	
Freitag.	*24*	*1*	*8*	*15*	*22*	*29*	5	*12*	19	26	*3*	*10*	*17*	*24*	
Sonnabend . .	25	2	9	16	23	30	6	13	20	27	*4*	11	18	25	
Sonntag . . .	26	3	10	17	24	31	7	14	21	28	5	12	19	26	

Bemerkungen.

Aus vorstehendem Kalender ergiebt sich, daß Montag, Dienstag, Mittwoch, Donnerstag und Freitag Spieltage waren, daß aber am Sonnabend und — ganz entgegengesetzt unserer Sitte — am Sonntage das Theater geschlossen blieb; nur am Sonnabend den 4. Juli wurde wegen der Anwesenheit des Königs Friedrich VII. von Dänemark gespielt (s. Redlich in der Hempelschen Lessingausgabe Bd. XIX, Nachträge S. 641).

Der Ausfall der Vorstellungen vom 15. bis 28. Juni erklärt sich (nach Redlich a. a. O.) aus der vierzehntägigen Trauer um den Tod der Kaiserin Maria Josepha (Tochter Kaiser Karl's VII.), zweiten Gemahlin Kaiser Joseph's II.

Ferner ist von Redlich auf Grund der damaligen Zeitungsblätter („Hamburger Adreßcomtoirnachrichten") theils a. a. O. S. 645 A. 1, theils in freundlicher mündlicher Mittheilung erklärt worden, warum auch an den übrigen Tagen nicht gespielt worden ist. Auf den 27. Mai fiel der Vorabend, auf den 28. der Tag des Himmelfahrtsfestes. Am 5. Juni war der sogenannte „Lämmerabend", ein Hamburger Localfest; der 8. und 9. Juni waren der Pfingstmontag und -dienstag. Am 30. Juni berichtet die Zeitung einfach: „Das Theater bleibt geschlossen"; doch findet man eine anderweitige Notiz, nach welcher man im Proscenium Vorbereitungen für die Anwesenheit des Königs von Dänemark getroffen habe, der in der That auch den Vorstellungen vom 1. und 3. Juli beiwohnte (s. S. 181 und 200); demnach werden wohl am 30. Juni die Tapezierer im Theater gewesen sein. Am 2. Juli fiel dann die Vorstellung wegen des Marienfestes aus, und am 6. Juli war bal masqué im Theater. Endlich der 16. Juli, wo wir wieder eine Lücke finden, ist wohl der übliche Ferientag gewesen, welcher nach alter Sitte in Hamburg den Schauspielern alljährlich im Monat Juli zu einer Landpartie gewährt wurde.

IV. Verzeichniß

sämmtlicher in der Dramaturgie erwähnten Stücke.

[Abkürzungen: T. = Trauerspiel; L. = Lustspiel; P. = Posse; Z. = Zwischenspiel; S. = Singspiel; Sch. = Schäferspiel; W.-L. Weinerliches Lustspiel; T.-K. Tragikomödie; O. = Oper, Operette. d. = deutsch; f. = französisch; e. = englisch; i. = italienisch; sp. = spanisch; h. = holländisch; l. = lateinisch; gr. = griechisch. — Die von Lessing besprochenen Stücke sind durch den Druck hervorgehoben. Von den durch ein Sternchen (*) bezeichneten ist an der fettgedruckten Stelle der Inhalt angegeben.]

Titel.	Gattung.	Dichter resp. Uebersetzer.	Seite.
39. Eunuch, Der	l. L.	Terenz	113. 611.
40. * Falke, Der oder Bocazens Gänse	f. L.	de l'Isle	111. 163.
41. * falschen Vertraulichkeiten, Die	f. L.	Marivaux	108 f.
42. Fée Urgèle, La	f. L.	Favart	180.
43. * Finanzpachter, Der	f. L.	Saintfoix	128.
44. * Frau, die Recht hat, Die	f. L.	Voltaire	486 f.
45. * Frauenschule, Die	f. L.	Molière	310 ff.
46. * Freigeist, Der	d. L.	Lessing	88 f.
47. * Freigeist, Der	d. L.	v. Brawe	89.
48. * Geheimnißvolle, Der	d. L.	J. E. v. Schlegel	301.
49. * Geistlichen auf dem Lande, Die	d. L.	Krüger	485 f.
50. * Geizige, Der	f. L.	Molière	164. 538.
51. * Gemälde d. Dürftigkeit, Das	f. W.-L.	Diderot (?)	84.
52. * geschäftige Müßiggänger, Der	d. L.	J. E. v. Schlegel	300 f.
53. * Gespenst mit d. Trommel, Das	f. L.	Destouches	104 f.
54. * Gouvernante, Die	d. S.	Kurz	76.
55. Graf von Essex, Der	e. T.	Daniel	318.
56. Graf von Essex, Der	f. T.	Calprenede	141. 318.
57. * Graf von Essex, Der	sp. T.	Coello	351 ff.
58. Graf von Essex, Der	f. T.	Boyer	318.
59. * Graf von Essex, Der	f. T.	Th. Corneille	140 ff. 317 ff.
60. * Graf Essex, Der	e. T.	Banks	318 ff.
61. Graf Essex, Der	e. T.	Ralph	350.
62. Graf Essex, Der	e. T.	Jones	349.
63. Graf Essex, Der	e. T.	Brooke	349.
64. * großsprecherische Soldat, Der	l. L.	Plautus	131 f.
65. * Hamlet	e. T.	Shakespeare	30. 43. 67. 69.
66. * Hausfranzösin, Die	d. L.	Frau Gottsched	157 ff.
67. * Hausvater, Der	f. W.-L.	Diderot	489 ff.
Heautontimorumenos s. Selbstquäler.			
68. * Hekabe	gr. T.	Euripides	284. 348.
69. * Helena	gr. T.	Euripides	194.
70. Helle	gr. T.	?	234.
71. * Heraclius	f. T.	Corneille	427. 472.
72. * Herzog Michel	d. L.	Krüger	407. 480 ff.
73. * Jaloux désabusé, Le	f. L.	Campistron	295 ff.
74. * Jedermann aus seinem Humor	e. L.	B. Johnson	544 ff. 615.
75. * Jedermann in seinem Humor	e. L.	B. Johnson	615.
76. * Impromptu von Versailles	f. L.	Molière	507.
77. Ion	gr. T.	Euripides	284.
78. * Iphigenie auf Tauris	gr. T.	Euripides	193 f. 231.
79. * Isabelle und Gertrude	f. O.	Favart	61.
80. * Ist er von Familie?	f. L.	L'Affichard	103 f. 487.
81. * Julie oder Wettstreit der Pflicht und Liebe	d. W.-L.	Heufeld	49 f.
82. Kaffeeschenke, Die	i. L.	Goldoni	73.
83. * Kaffeehaus, Das, oder die Schottländerin	f. L.	Voltaire	72.
84. Kokalos	gr. L.	Aristophanes	611.
85. * kranke Frau, Die	d. L.	Gellert	137 f.
86. * Kranke in der Einbildung, Der	f. L.	Molière	164.
87. Kresphontes	gr. T.	Euripides	219.
88. Kresphontes	i. T.	Liviera	240.
89. * Kreusa	e. T.	Whitehead	287.
90. * Kritik der Frauenschule, Die	f. L.	Molière	316.
91. lächerlichen Verliebten, Die	f. L.	Le Grand	33.
92. * Liebhaber, Der, als Schriftsteller und Bedienter	f. L.	Cérou	86.

Titel.	Gattung.	Dichter resp. Uebersetzer.	Seite.
93. *Lügner, Der	f. L.	Corneille	477 f.
94. **Mahomed**	f. T.	Voltaire	118.
95. *Mann nach der Uhr, Der	d. L.	Hippel	139 f. 307.
96. *Männerschule, Die	f. L.	Molière	311 ff. 393 f.
97. *Matrone von Ephesus, Die	f. L.	La Motte	216.
98. *Melanide	f. W.-L.	La Chaussée	45 f.
99. *Melite	f. L.	Corneille	425.
100. Merope	i. T.	Torelli	240.
101. *Merope	i. T.	Maffei	218 ff.
102. *Merope	f. T.	Voltaire	218 ff. 420.
103. *Misanthrop, Der	f. L.	Molière	507.
104. *Miß Sara Sampson	d. T.	Lessing	81. 405.
105. *Mißtrauische, Der	d. L.	v. Cronegk	302.
106. Mitgift, Die	i. L.	Cecchi	57.
107. *Mithridat	f. T.	Racine	160. 420.
108. *Mütterschule, Die	f. L.	La Chaussée	129 f. 317.
109. *Mütterschule, Die	f. L.	Marivaux	130.
110. ***Nanine**	f. L.	Voltaire	130 f. 173. 218. 405.
111. *natürliche Sohn, Der	f. W.-L.	Diderot	501 ff.
112. *neue Agnese, Die	d. L.	Löwen (?)	60. 76. 295.
113. *Nicomède	f. T.	Corneille	462 f.
114. ***Oedipus** König	gr. T.	Sophokles	230 f. 420.
115. *Olint und Sophronia	d. T.	v. Cronegk	7 ff.
116. *Opern, Die	f. L.	Saint Evremond	456 f.
117. *Orakel, Das	f. L.	Saintfoix	392.
118. *Othello	e. T.	Shakespeare	93. 420.
119. *Othon	f. T.	Corneille	460 f.
120. **Pamela**	f. L.	Boissy	134.
121. Pamela	f. L.	La Chaussée	134.
122. Perinthia	gr. L.	Menander	611.
123. *Perser, Die	gr. T.	Aeschylus	573.
124. Phädra	e. T.	?	95.
125. *Philoktet	gr. T.	Sophokles	419. 444. 496.
*Philotas s. Graf Essex v. Daniel.			
126. *poetische Dorfjunker, Der	f. L.	Destouches	76.
127. *Polyeukt	f. T.	Corneille	15. 426. 473.
128. ***Räthsel**, Das, oder Was dem Frauenzimmer am meisten gefällt	d. L.	Löwen	179.
129. *Richard der Dritte	e. T.	Shakespeare	409 ff.
130. *Richard der Dritte	d. T.	Weiße	407 ff.
131. *Rodogune	f. T.	Corneille	181 ff. 427. 472.
132. *Ruhmredige, Der	f. L.	Destouches	59.
133. **Schatz**, Der	gr. L.	Philemon	58.
134. Schatz, Der	d. Sch.	Pfeffel	90.
135. *Schatz, Der	d. L.	Lessing	55 f.
136. *sehende Blinde, Der	f. L.	De Brosse	488.
137. *sehende Blinde, Der	f. L.	Le Grand	487 ff.
138. *Selbstquäler, Der	l. L.	Plautus	513 ff. 611 f.
139. *Semiramis	f. T.	Voltaire	62 ff. 159 ff. 464.
140. *Sertorius	f. T.	Corneille	460. 498.
141. *Serva Padrona	i. Z.	?	214.
142. *Sidney	f. L.	Gresset	102 f. 488.
143. *Sir Politick Woudbe	f. L.	Saint Evremond	455.
144. *Soliman der Zweite	f. L.	Favart	200 f.
145. *Sonderling, Der	f. L.	Destouches	508.
146. *Spiegel der Musen, Der	e. L.	Randolph	546.

Titel.	Gattung.	Dichter resp. Uebersetzer.	Seite.
147. *Spieler, Der	f. L.	Regnard	85.
148. Spieler, Der	f. L.	du Fresny	85.
149. *stumme Schönheit, Die	d. L.	J. E. v. Schlegel	78 f.
150. *Surena	f. T.	Corneille	425 f. 460.
151. *Tartuffe	f. L.	Molière	508.
152. *Testament, Das	d. L.	Frau Gottsched	153 f.
153. *Thyestes	d. T.	Weiße	237.
154. Timon	f. L.	de l'Isle	111.
155. Titus	f. T.	de Belloy	116.
156. *Trachinierinnen, Die	gr. T.	Sophokles	185.
157. *Trinummus	l. L.	Plautus	56.
158. *Triumph d. guten Frauen, Der	d. L.	J. E. v. Schlegel	299 ff.
159. *Triumph der vergangenen Zeit, Der	f. L.	Le Grand	33.
160. *Trommelschläger, Der	e. L.	Addison	105.
161. Truculentus	l. L.	Plautus	131 f.
162. *Unentschlüssige, Der	f. L.	Destouches	165.
unglückliche Liebhaber, Der, s. Graf Essex v. Banks.			
163. *unvermuthete Ausgang, Der	f. L.	Marivaux	405 f.
164. *unvermuthete Hinderniß, Das	f. L.	Destouches	58 f.
165. verborgene Schatz, Der	f. L.	Destouches	57.
166. *verheirathete Philosoph, Der	f. L.	Destouches	71.
167. *verlorene Sohn, Der	f. L.	Voltaire	163.
168. *Verschwender, Der	f. L.	Destouches	59.
169. Virginia	sp. L.	Montiano y Luyando	380.
170. *Wolken, Die	gr. L.	Aristophanes	531 ff.
171. *Zaïre	f. T.	Voltaire	91 ff.
172. Zaïre	i. T.	Gozzi	98 f.
173. Zaïre	e. T.	Hill	94.
174. Zaïre	h. T.	Duim	99 f.
175. *Zelmire	f. T.	de Belloy	116 f.
176. *Zerstreute, Der	f. L.	Regnard	165. 175.

Namenregister.

(Die Namen historischer Personen sind durch den Druck hervorgehoben.)

---

1) Die in eckigen Klammern beigefügten Zahlen bezeichnen im voraufgehenden Stückregister die Nummer des Stückes, in welchem die betreffende Person vorkommt.

2) Es ist nur ein Versehen, daß an der betreffenden Stelle, S. 478, „Doran" zu lesen ist.

Halle, Buchdruckerei des Waisenhauses.

Angestr.

Lessing, Gotthold Ephraim,

Hamburgische Dramaturgie für die oberste Klasse höherer Lehranstalten und den ... Kreis der Gebildeten

Bd.: 2

[1877]